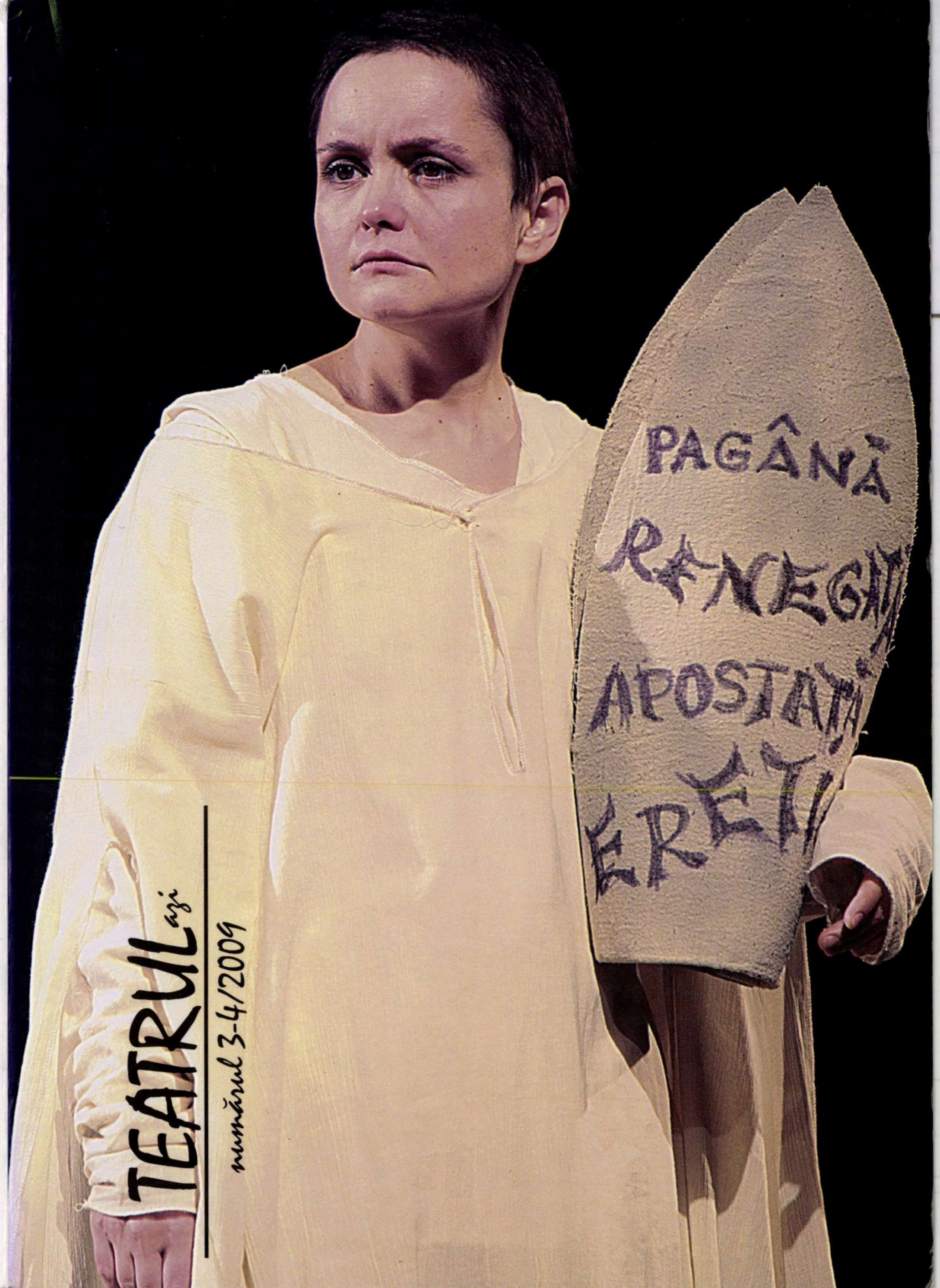


TEATRUL azi

numărul 3-4/2009

TEATRUL azi • numărul 3-4/2009

teatrul national mihai eminescu timisoara

REMEMBER

după Mateiu I. Caragiale

un spectacol de **RĂZVAN MAZILU**

cu **Răzvan Mazilu** şi **Ion Rizea**

Stage design & video: Dionisis Christofilogiannis
costume: Răzvan Mazilu
sound design: Vlaicu Golcea
light design: Florian Putere

Compania de Teatru
Art Act

ANUL EUGEN IONESCU

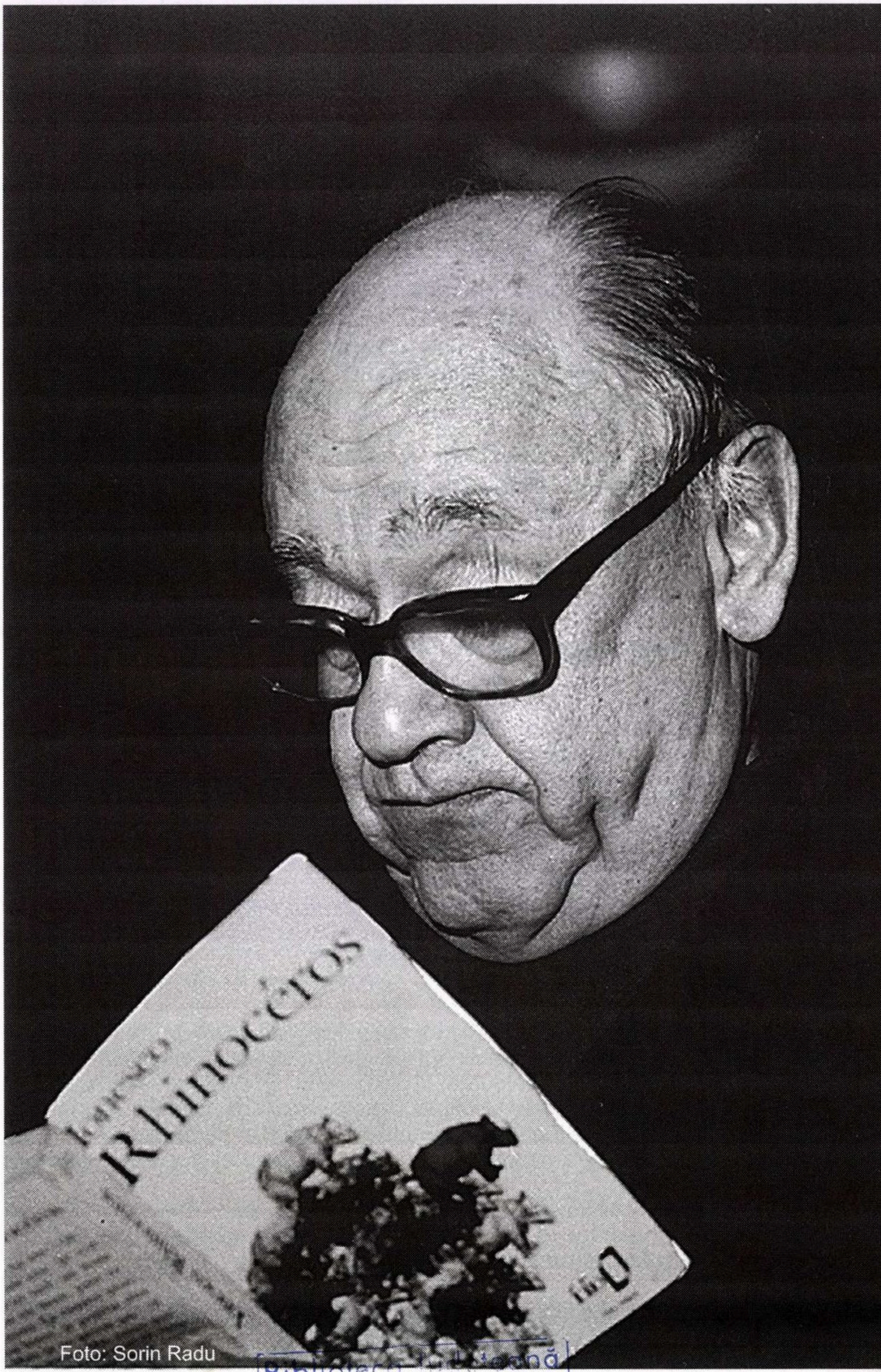


Foto: Sorin Radu

Biblioteca Județeană
906.221

Ion CAZABAN

Pe când EUGEN IONESCU descoperea teatrul

Fără îndoială, Eugen Ionescu rămâne dacă nu cel mai, oricum unul dintre cei mai discutaţi dramaturgi din ultimele decenii. Cu atât mai vizibilă devine limitarea celor care îi comentează personalitatea creatoare şi, inseparabil, concepţia despre teatru, numai la o anumită perioadă din viaţa scriitorului, cea franceză. La articolele, conferinţele, interviurile din Franţa[1] (sau din altă parte), utilizate de comentatorii săi, se pot adăuga însă, la fel de folositor, cele lăsate de Eugen Ionescu din vremea când era un tânăr critic (şi poet debutant) în România. Dacă se ştie că a avut o activitate de publicist bătăios şi prolific[2] consacrat criticii literare[3] şi, într-o măsură, celei plastice[4], se ştie până acum, mai puţin că din această activitate n-au lipsit preocupările pentru arta teatrală. Deşi sporadice, să nu ne scape importanţa lor pentru cristalizarea unui mod de înţelegere a artei dramatice şi scenice. Cele câteva articole oferă elemente precise care se vor confirma în timp, se pot confrunta cu ceea ce Ionescu va crede mai târziu şi chiar cu unele aspecte esenţiale din dramaturgia sa. Pentru Ionescu, articolele din tinereţe sunt „stângaci redactate" şi conţin „tot felul de glume", cum îi spune lui Claude Bonnefoy, totuşi în ele depistăm „motive" ale gândirii teatrale ionesciene, conturate de atunci şi dezvoltate în continuare.

Nu vom insista asupra informaţiilor de detaliu biografic pe care avem prilejul să le căpătăm din publicistica sa românească – astfel, Ionescu mărturiseşte că, adolescent fiind, a scris o piesă de teatru[5] –, nici asupra unui pasaj sau altul, cum este

---

1 În anul 1968, când a fost scris acest articol, ne refeream doar la volumele lui Eugène Ionesco *Notes et contre-notes* (Gallimard, Paris 1962), *Journal en miettes* (Mercure de France, Paris, 1967) şi *Entretiens avec Eugène Ionesco* de Claude Bonnefoy (Éditions Pierre Belfond, Paris, 1966). A apărut în limba franceză cu titlul *Premiers propos d'Eugène Ionesco sur la théâtre (Revue Roumaine d'histoire de l'art,* tom VI, 1/1962*)*.

2 Pentru lucrarea noastră, am cercetat cele publicate între 1927–1938, când Eugen Ionescu colaborează la periodicele: *Revista literară a liceului Sf. Sava, Zodiac, Fapta, Excelsior, Facla, Floarea de foc, România literară, Axa, Azi, Viaţa literară, Discobolul, Ulise, Rampa, Reporter, Meridian, Naţionalul, Critica, Vremea,* iar după plecarea sa în Franţa: la *Universul literar* (1938–1939), *Viaţa românească* (seria „Scrisori din Paris", 1938–1940, apoi în 1946). De asemeni, am citit volumul *Elegii pentru fiinţe mici* (32 p., Cercul Analelor Române, Craiova, 1931), şi cel de critică literară, fragmente de jurnal, etc. *Nu* (304 p., Editura Vremea, 1934) „operă selecţionată şi publicată de comitetul pentru premierea scriitorilor tineri needitaţi, cu împotrivirea a doi din cei şapte membri ai comitetului". Menţionăm şi prefaţa scrisă la volumul de poeme *Gloata* de Ion Th. Ilea (Ed. Şantier, 1935). Totodată, în culegerea *Capodopera, opera de talent şi opera de virtuozitate*, alcătuită de profesorul Mihail Dragomirescu din lucrările de seminar ţinute în anul universitar 1928–1929 la Facultatea de Litere şi Filosofie din Bucureşti, am aflat referatul studentului Eugen Ionescu având tema *Poemele lui Grigore Alexandrescu „Cometei anonsate" şi „Răspunsul cometei"*.

3 Elena Vianu defineşte poziţia estetică exprimată de cronicile şi eseurile lui Eugen Ionescu, în *Préludes Ionesciens* (*Revue des Sciences Humaines*, ianuarie martie 1965).

4 Emil Manu face o succintă prezentare a lui *Eugen Ionescu, cronicar plastic*, în *Tribuna*, nr. 29, 18 iulie 1968.

5 „O foarte veche prietenie mă leagă de Constantin Fântâneru. Eram în clasa treia de liceu când am prezentat actualului autor al *„Interior"*-ului, care era într-o clasă superioară, o piesă de teatru patriotică. Nu i-a plăcut". („Cronica literară", *Axa*, nr. 3, 27 noiembrie 1932).

cel despre „Monsieur Henri"[1] înfăţişat într-una dintre corespondenţele pariziene, şi care poate fi, foarte bine, un alter ego al personajului său de mai târziu, Bérenger.

Miracol şi revelaţie

Ne vom opri, în schimb, pentru deosebitul interes obţinut în perspectiva timpului, la un scurt, dar dens articol de la începutul publicisticii sale, în care Ionescu îşi expune opiniile *Despre melodramă*[2]. Susţinând „reabilitarea melodramei pentru că nu spiritul ei a fost ucis, ci forma inferioară, dar accidentală", Ionescu se situează pe o complexă poziţie negatoare şi, totodată, inevitabil, afirmativă. Se opune deopotrivă celor care contestă melodrama, cât şi celor care o acceptă pentru deznodămintele ei moralizante şi filantropice sau, dintr-o largă bunăvoinţă, îngăduind orice manifestare scenică, în virtutea inerţiei. Or, tocmai inerţia este combătută atunci de Ionescu: inerţia vieţii, inerţia omului faţă cu sine însuşi, inerţia creatorului. Inerţia în stare să degradeze, să asimileze prin diferitele ei mijloace, până şi „neprevăzutul", „miracolul". Pentru Ionescu, inerţia este mai rea chiar decât catastrofa şi de aceea aceasta este preferabilă (într-un sens figurat, ca o ultimă salvare): „Numai catastrofa ne poate revela natura noastră intimă. Valul cotidianului şi al prevăzutului ne ascunde pentru noi înşine, ne înşală asupra noastră, pe noi înşine: de aici, necesitatea tragicului şi a neprevăzutului, a catastrofei care să rupă, cu o strălucitoare lumină, un val. Viaţa tragică este o evadare". Ce vrea Ionescu: o evadare de sub crusta banalului, a nesemnificativului, a uzanţelor ce şi-au pierdut sensul; o izbucnire posibilă, de formidabilă intensitate (în măsură să respingă forţele contrarii), a ceea ce omul păstrează, în adâncul său intim, nepervertit, esenţial, valoros. Autorul tinde spre o deplină cunoaştere, dincolo de aparenţe şi poncife. Situaţia tragică este cea mai bună ocazie: ea scoate din inerţie, din confortul amăgitor al existenţei cotidiene. Situaţia tragică este însoţită de neprevăzut, ea eliberează „neprevăzutul" (anihilat de platitudinea zilnică) şi dezvăluie posibilităţi miraculoase, revărsări de imaginaţie nebănuite, conţinuturi sufleteşti proaspete, inabordabile altfel, pe care convenţiile sociale stabilite le sufocă. Ea permite o cunoaştere a omului (sau a personajului) nu în ce are exterior, comun (datorită împrejurărilor), ci în profunzimile esenţiale, neatinse, surprinzătoare prin neobişnuitul lor. Pe plan teatral, melodrama ar fi „dreapta urmaşă a tragediei antice: ea este împlinitoarea modernă a nevoii eterne de miracol şi groază". Nevoia de tensiune creatoare (sau recreatoare) şi de revelaţie – uneori tăinuită, alte ori amânată – există permanent în fiinţa omului. S-ar părea că orice explicaţie suplimentară se poate lua din *Poetica* lui Aristotel. Eugen Ionescu face câteva distincţii pentru cei care sunt mai greu de convins: „Noi credem în genul obiectiv al melodramei, indiferent de mediocritatea realizărilor artistice-accidente. Nu spiritul melodramei poate fi acuzat de non-valoare, de mediocritate estetică, ci numai autorii de melodrame". Aceştia, abili, confecţionează melodrama printr-o diversiune comodă, simplificatoare: „Miracolul a fost înlocuit, modern, de hazard şi coincidenţă. Coincidenţa echivalează, psihic, miracolul". În locul sondării verticale până la descoperirea filonului

---

[1] În mijlocul evenimentelor îngrozitoare ce prevesteau evenimentele şi mai îngrozitoare ale războiului mondial, Monsieur Henri „crede că grija cea mai mare, pe care un om conştient de omenia lui trebuie să o aibă astăzi, este să nu moară spiritualiceşte. Îmi dă exemplul lui Beethoven care-şi făcea simfoniile în pivniţă, sub bombe [...] atâta timp cât haosul exterior va fi tot atât de mare, atâta timp cât vor dura convulsiile, un singur lucru trebuie făcut: să te retragi în tine însuţi, să realizezi o ordine, un echilibru interior, [...] să nu te laşi dominat de haosul lumii" (*„Scrisori din Paris"*, *Viaţa Românească*, nr. 9–10, septembrie–octombrie, 1939). Parcă ar fi o însemnare pentru *Rinocerii*...

[2] *Zodiac*, Mărţişor, 1931.

prețios, inoxidabil, al ființei umane, acei autori au întreprins doar legarea și dezlegarea unei intrigi stufoase, aparent imaginative, combinații pe orizontală.

După Ionescu, o altă cauză a degradării „spiritului melodramei“ ar fi „caracterul popular“[1] al producțiilor epocii – tendința lor vulgarizantă, am traduce noi, pentru că tot după Ionescu, valoarea adevăratei melodrame vine și din legătura sa cu tragedia antică, deci cu o formă de teatru popular. E limpede că se vizează vulgarizarea, netezirea oricăror dificultăți de accesibilitate, evitarea oricărei opoziții cu gustul public, cu nivelul mediu de înțelegere și, tocmai pentru asta, invocând pretinse „scrupule științifice“, „melodramaturgii au căutat să împace miraculosul cu pozitivul și aceasta fu spre paguba amândurora“. Această împăcare nu-i, de fapt, decât un travesti al lenei de a evada din obiceiuri și din obișnuitul gata explicat: „S-a ajuns la un automatism, la o mecanizare și ordonare a neprevăzutului: minune mecanică, anulare deci a minunii“. Auomatismul și ordonarea devin faze ale inerției spirituale[2]. Eugen Ionescu preferă „catastrofa“ și „groaza“ ca generatoare de supremă neliniște interioară, de intensă iluminare și răsturnare violentă a opticii asupra realității[3]. „Miracolul“ este mai curând definirea unor imagini indescriptibile, ieșite din comun, este numele dat unor dispoziții sufletești neobișnuite; în același timp, în estetica sa, el este o condiție a „frumosului“[4]. Când adoptă un ton de manifest, asemeni avangardiștilor: „cerem anormalul (anormalul moral sau anormalul circumstanțelor exterioare)“, nu se pronunță pentru patologic, ci insistă pentru concretizarea „miracolului“ (adevărat, nu trucat), care este „anormal“, pune universul melodramei în afara normelor. Pentru că astfel se salvează spiritul de la o degradare în inerția normelor, „anormalul“ îi apare lui Ionescu ca un impuls vital, „veridic, esențial, etern“[5], iar melodrama care îl conține, motivată de o „necesitate psihologică“.

Din aceste considerații, se desprind și câteva deziderate, am spune, stilistice pentru reprezentația teatrală. Teatrul susținut atunci de Ionescu ar fi, în ultimă instanță, un aliaj de investigație sufletească și dezlănțuire paroxistică: o investigație ce nu se limitează la „caracter“, ci pătrunde intuitiv în miezul viu, esențial; un paroxism care catalizează investigația, explodează straturile exterioare, revelă tensiunea necunoscută a adâncurilor ființei. Se impune „un melodramatism interior. O melodramatică

---

1 Eugen Ionescu va afirma că teatrul său este „antiteatru“ în măsura în care se opune deopotrivă teatrului burghez și celui popular. Totuși, între „popular“ și „vulgar“ nu este o identitate. Dacă teatrul burghez, în manifestările comerciale, ajunge „trivial și simplist“, cel popular înseamnă altceva.

2 Să ne gândim, aici, la tragicomedia automatizării personajelor din primele sale piese, la dinamica inerției din *Noul locatar*...

3 Dar „catastrofa“ și „groaza“ pot arăta altfel: hidoase, sfâșietoare și, în anii agresiunii naziste, Ionescu notează în jurnalul său (la 19 mai și 10 august 1939): „am sentimentul greu că lumea se sfârșește, că totul se va prăbuși“, „se sfârșește poate, tot: cultură, civilizație, umanism. Tot ceea ce omul durase“. (*„Scrisori din Paris“*, în *Viața Românească*, nr. 12, decembrie 1939).

4 „Frumosul nu poate fi realizat decât printr-o atmosferă vrăjită, decât printr-o neverosimilitate, prin impresia de lucruri vechi văzute pentru prima oară, prin sentimentul fatalității și ireparabilului unor miraculose stări de lucruri, miracol în bucurie, miracol în tortură“ (*Nu* p. 184). În piesa *Amedée ou comment s'en débarasser*, de pildă, va introduce „elemente fantastice servind totodată să distrugă și să sublinieze, prin contrast, realismul“ (*Notes et contre-notes*, p. 14).

5 Însăși literatura clasică – deci și tragedia antică din care derivă, după aprecierea sa, melodrama – a exprimat dintotdeauna doar „ceea ce este particular, miraculos, ilegal, extraordinar. Sentimentul că trăiește o viață tragică, un miracol, nu îl părăsește niciodată pe autor“ (*Nu*, p. 184).

a stărilor sufleteşti: organică, primară. O stridență necesară. O exacerbare. O violență şi o exagerare (nu patologic) a atitudinilor". Despărțirea e netă şi de naturalismul morbid, şi de patetismul declamator: „Stridență, țipăt – iar nu eloquență. Ilogic al coincidențelor – nu motivație rațională a acestora"[1]. Este pentru un teatru al imaginației care nu se împiedică de nimic[2], un teatru al lirismului dezlănțuit[3] şi al emoțiilor proaspete şi copleşitoare: „Prin libera dospire a sentimentelor neprevăzutului şi a groazei – şi viața miracolului – să se cristalizeze întruchipările lor scenice"[4]. Un spectacol paroxistic ce se comunică publicului, zguduindu-l, obligându-l să iasă din inerția satisfacției obişnuite, să intre în contact cu ceea ce i se revelă.

Obiectivele principale, ideile-ferment din acest articol le vom reîntâlni de-a lungul publicisticii lui Eugen Ionescu din țara noastră, dezvoltate în diferite direcții, parafrazate, reluate din alt unghi de vedere, clarificate într-un alt context, cu noi implicații şi perspective. Important este să sezisăm conştiința în formare a viitorului dramaturg (cât este îngăduit la nivelul declarațiilor publice).

Expresivitatea umanului

Preferințele tânărului Eugen Ionescu merg răspicat spre o existență trăită intens, cu supreme revelații, care forțează inerția şi banalitatea cotidianului, chiar cu prețul suferințelor tragice: „îmi complic viața ca s-o intensific şi ca s-o îmbogățesc. Chietudinea plană seamănă prea mult cu moartea. Dacă un om care „îşi creează complicații" e un om tragic, un om fără „complicații" e un personagiu trist şi steril"[5]. Existența nu e decât o opoziție continuă, disperată, la tot ce ar putea să o restrângă, să o degradeze, să o reducă la nimic: „Prefer coşmarul acestei realități insipide, pentru că deocamdată, încă prefer morții, chinul"[6]. Tensiunea dramatică spre altceva, spre „miracol", devine o condiție de *a fi*, se precizează ca un criteriu al substanței umane şi al valorii: „Oamenii fără drame sunt inautentici sau sunt ininteresanți"[7]. Atent numai la ce este „interesant", căutând numai ce este autentic, Eugen Ionescu caută şi receptează dramaticul în „sentimentele, suferințele, bucuriile, plângerile,

---

1 Eugen Ionescu va fi încredințat că „teatrul se află în exagerarea care dislocă plata realitate cotidiană. De asemenea, dislocare a articulațiilor limbajului" (*Notes et contre-notes,* p. 13).

2 În vremea când scria acest articol, autorul, după cum declară deseori, nu avea nicio atracție deosebită spre teatru, explicând aceasta prin faptul că prezența actorilor şi modul lor de interpretare scindau, în spectacol, „două planuri ale realității, realitatea concretă, materială, sărăcită, golită, limitată a acestor oameni trăind, cotidieni, mişcându-se şi vorbind pe scenă, şi realitatea imaginației, ambele față-n față, neacoperindu-se, ireductibile: două universuri antagoniste care nu reuşeau să se unifice, să se confunde" (*Notes et contre-notes*, p. 5).

3 Încă un motiv pentru care Eugen Ionescu respinge naturalismul: „Obiectele realiste, contingențele, actualitatea contemporană, realizarea mediului social", etc. împiedică întotdeauna ca forțele lirice şi dramatice să se desfăşoare. (Ele nu pot fi valorificate decât în măsura în care drama exprimă tocmai asuprirea, lupta spirituală împotriva materiei)." („*Scrisori din Paris*", *Viața Românească*, nr. 6, iunie 1939)

4 Să raportăm aceste rânduri concluzive la altele care par un răspuns peste vreme, de astă dată încărcat cu experiența dramaturgului: „Am scris un întreg teatru, o întreagă literatură pentru a arăta ceea ce nimeni nu ignorează şi pentru a-mi confirma mie însumi ce am ştiut totdeauna: insolitul universului, banalitatea cotidiană pe care numai atrocitatea o străpunge, etc." (*Journal en miettes*, Mercure de France, Paris, 1967, p. 29.)

5 *Lateral*, în *România literară*, nr. 24, 30 iulie 1932.

6 *Ibid*.

7 *Cronica literară*, în *Facla*, nr. 1558, 6 aprilie 1936.

nostalgiile paradisului pierdut [care] constituie substanța omenescului"[1]. El însuşi, în angoasele şi frământările sale, are viziunea „paradisului", poate niciodată recâştigat: „Unde să găsim grădina aceasta cu un singur cer, pentru noi? Să nu se schimbe decât culorile florilor din clarităţi în alte clarităţi. Să râdem fără săgeţi"[2]. La Ionescu, nu există însă acest final fericit, drama nu are sfârşit...[3]

Ca unul care scrie şi se ocupă de rostul literaturii, tânărul Eugen Ionescu nu concepe scrisul decât ca „participare afectivă la umanitate", la drama omului, ca „exprimare, prezentare a omenescului"[4]. În ce grad, cu ce riscuri şi dificultăţi se poate reuşi o „exprimare"? De la o accepţie strict literară, de domeniul criticii de specialitate, problema capătă alte dimensiuni, este accentuată, în aspectele ei, de situaţia dramatică fundamentală a omului. Ionescu simte ascuţit „nevoia ca toate tristeţele mele, nemulţumirile, plânsetele, să fie semnificative"[5]. Scrisul este un mod de a le cântări şi clarifica semnificaţia intimă, neconfundabilă. Orice aproximaţie îi indică o alunecare într-o anume inerţie din comoditate sau din modă; orice interpretare de efect înseamnă, de fapt, un eşec, poate un şir de eşecuri. Din acea perioadă a publicisticii sale, Eugen Ionescu urmăreşte *comunicarea* în dependenţă cu o viziune *dramatică* asupra umanităţii.

Cuvintele îi par tocite de cele mai comune întrebuinţări, compromise în difuzarea celor mai false şi inconsistente impresii, încât „Este cu neputinţă să spui ce *este*, să traduci în limbajul inferior al expresiei obişnuite, când te afli, deodată, orbit în faţa legilor mari şi tainice ale lăuntricului realităţilor: moartea, viaţa, transformările"[6]. Şi încearcă să propună o metodă pentru regenerarea lor: „Pentru ca nişte vorbe banale să-ţi exprime oarecare substanţă de viaţă, trebuie să le citeşti ca şi cum le-ai întâlni pentru prima oară, trebuie să le citeşti extrem de atent şi *ca şi cum le-ai traduce* din altă limbă; numai aşa cuvintele nu rămân neutre, ci se pot umple de viaţă: o frază trebuie trăită"[7].

Concludente pentru preocupările viitorului dramaturg sunt întrebările ce şi le pune în legătură cu expresivitatea gesturilor şi dinamicii corporale: „mersul nervos al insului acestuia, pot şti căror tumulturi urmează? Licărirea de mânie din ochii acestuilalt poate însemna o crampă, tot atât cât o revoltă împotriva Divinităţii"[8]. Dincolo

---

[1] *Ibid.*

[2] *Fragment dintr-un roman*, în *Facla*, nr. 1563, 12 aprilie 1936. Imaginea „paradisului" se confundă cu cea a locurilor copilăriei din La Chapelle Anthenaise: „Acolo culorile erau tonifiante, de o prospeţime şi de o intensitate cum nu vor mai fi niciodată, culorile pe care le iubesc cel mai mult, îndeosebi albastru virgin, pur". (Claude Bonnefoy – *Entretiens avec Eugène Ionesco*, p. 15)

[3] În piesa *Ucigaş fără simbrie*, „oraşul radios" apare numai la început şi nu-i decât o iluzie fabricată.

[4] *Cronica literară*, în *Facla*, nr. 1558, 6 aprilie 1936.

[5] Notă de jurnal din 26 iulie 1939 (*Scrisori din Paris*, în *Viaţa românească*, nr. 12, decembrie 1939).

[6] Notă de jurnal din 19 mai 1939 (*ibid.*).

[7] *Ibid.* Nu ştiu dacă Eugen Ionescu îşi mai amintea de această notă când, după aproape zece ani, a vrut să înveţe *englezeşte fără profesor*, n-a izbutit, dar a devenit autor dramatic. În orice caz, a scris articolul *Tragedia limbajului sau cum un manual destinat să te înveţe limba engleză a devenit prima mea piesă*. Problema comunicării intervine obsesiv în dramaturgia sa, cauzele fiind multiple: „Constat uneori distrugerea sau deformarea voluntară a limbajului şi le denunţ; constat, de asemenea, uzura lui naturală; constat apoi automatizarea lui, care face ca limbajul să se despartă de viaţă; cred că nu trebuie o reinventare, ci o restabilire a lui". (*Notes et contre-notes*, p. VIII)

[8] Cronică la *G. Călinescu: Viaţa lui Mihai Eminescu*, în *Azi*, nr. 3–4, mai–iunie 1932.

de umorul său, Eugen Ionescu îşi dă seama că „viaţa gesturilor" nu-i permite să întrevadă ceea ce-l interesează în omenesc, pentru că „nu sintetizează, nu rezumă, nu cuprinde o gravă complexitate interioară – subţire păienjeniş – ci, cel mult, o întrerupe sau o anulează sau o desminte"[1].

Reţinut de dificultăţile şi neputinţele expresivităţii, Eugen Ionescu nu cedează tentaţiilor „tehnicii", adică, în accepţia sa, unor formule profitând deopotrivă de reţetele de succes ale altora şi de gustul mediu al publicului. Caută permanent autenticitatea şi expresia sa adecvată. Adevărata problemă constă în faptul că „emoţia nu trebuie speculată, ci exprimată", pentru că, va observa, cât este de „facilă speculaţia ei retorică" – printr-o exagerare sau estompare cu virtuozitate – şi cât de „dificilă cunoaşterea şi conţinerea ei"[2]. Denunţarea tehnicii se face categoric în numeroase ocazii, ca fiind ceva facil, repede uniformizat şi banalizat. Când descrie o anumită tehnică dramatică prin care „se încearcă o falsă evoluţie a unor momente, frapante e drept, dar desintegrate", nu-şi poate opri sarcasmul: „iată cum se face o tragedie: Actul I se arată laba piciorului; Actul II se arată genunchiul; Actul III se arată buricul; Actul IV se arată gâtul; Actul V se arată chelia. Şi tragedianul spune: corpul omenesc este alcătuit din părţile esenţiale: laba piciorului, genunchiul, buricul, gâtul, chelia"[3]. O excelentă caricatură a unei pretinse „esenţializări" şi a unor „efecte", incapabile să exprime umanul. „Tehnica pentru tehnică ucide spiritul" şi degradează teatrul în teatral, în declamatoriu care „nu mai participă la viaţă, nu-şi mai ia substanţa dintr-însa, ci din umbra ei, din aparenţa ei"[4]. Tehnica escamotează dramatismul real, profund, al omului şi, fixându-se confortabil, nu mai permite nicio „nebunie", niciun „miracol", nimic din ce întreţine viaţa spiritului uman.

De remarcat, în acest sens, cum apreciază Eugen Ionescu *Les parents terribles* de Cocteau. Preferinţele sale – văzute până aici – intră în acţiune, le regăsim aplicate piesei: „Ameninţând, din clipă în clipă, să cadă în melodrama cea mai facilă, se ridică, când nu mai sperai, pe culmile cele mai înalte ale tragicului şi, dacă recade, nu e o cădere, ci o coborâre în adâncurile esenţiale ale omenescului. O mocirlă, o atmosferă de viciu uman pe care o durere atroce, o capacitate neumană, stridentă, de suferinţă, o purifică". Cu alte cuvinte, Cocteau reuşeşte o *reabilitare a melodramei*. Dar cunoaştem imediat şi rezervele cronicarului: „Deşi cuprinde adevăruri substanţial umane, de la un moment dat, piesa nu-ţi mai inspiră decât o emoţie, o pasiune de tehnică artistică"[5]. Ce este de obicei artificios, confecţionat – chiar cu inteligenţă şi dezinvoltură – în piesele lui Cocteau, n-are acces la Ionescu.

Descoperirea teatrului

Interviuri de mai târziu vor reaminti indiferenţa tânărului Eugen Ionescu faţă de arta spectacolului, de calităţile actorilor şi problemele de montare. Una dintre explicaţii este dorinţa sa de autenticitate, dezgustul său pentru impostură şi pentru tot ce

---

1 *Ibid.*

2 *„Jurnalul poeziilor"*, *România literară*, nr. 10, 23 aprilie 1932.

3 *Nu*, p. 275.

4 *...un oarecare Van Gogh pictor*, *Vremea*, nr. 518, Crăciun 1937.

Soluţia o va afla mai târziu, ca un antidot, chiar în mecanismul teatralului: „Dacă valoarea teatrului era în îngroşarea efectelor, trebuia îngroşate mai mult încă, subliniate, accentuate la maximum. [...] A împinge totul la paroxism, acolo unde sunt resursele tragicului. A face un teatru al violenţei: violent comic, violent dramatic". (*Notes et contre-notes*, p. 12–13). Articolul *Despre melodramă*, din 1931, nu cerea altceva: exacerbare, violenţă, exagerare.

5 *„Scrisori din Paris"*, în *Viaţa Românească*, nr. 1, ianuarie 1939.

tulbură cunoaşterea veritabilei individualităţi a omului. Actorii nu-l interesează pe scenă, tocmai pentru că individualitatea lor este acoperită de personaj: „Nu-i pot cunoaşte decât din greşelile lor, din mici gesturi, din mici inaderenţe la rol, din lipsuri de talent. Prefer să-i surprind în culise când se grimează“[1]. Ionescu nu priveşte teatrul de pe obişnuita poziţie a spectatorului, nu-i acceptă convenţiile sau nu-i satisfăcut de ele, vrea altceva sau vrea, în sfârşit, să fie convins. Ceea ce se desprinde, deocamdată, din refuzul său, este că în teatru, nu vrea să fie spectator!

O singură dată, ştim că aprobă entuziast, în stagiunea 1932–1933, pe „căutătorii de drumuri noi“ din Compania *13+1* condusă de G.M. Zamfirescu[2], care montase un spectacol de tendinţă expresionistă cu *Molima tinereţii* de Ferdinand Bruckner. După cum arată în cronica sa, acolo i se revelă ceva nou, poate trezindu-i reminiscenţe emoţionale, dar integrate într-o altă viziune: „M-a surprins anume interpretarea d-rei Lucia Demetrius care a depăşit semnificaţia teatrală a rolului său şi a izbutit să-i contureze o atmosferă de poezie şi fantasc“[3].

Este câştigat de „poezie şi fantasc“, este sensibil la spectacol, mai ales pentru poezia acestei interpretări, el crezând „încă într-o ierarhie a genurilor de artă, pe a cărei primă treaptă ar sta poezia“. Fluxul poetic se năştea din capacitatea actriţei de a exprima „nuanţele [ale] uneori mai greu perceptibile conflicte interioare, şi ale unor realităţi psihologice mai imprecise“ – cum nu-şi închipuia că este posibil pe scenă – prin „gesturile ei mărunte, mecanice, hipnotizate“[4]. A fost o emoţie momentană, un şoc, atunci aparent izolat, deşi nu totdeauna consecinţele adânci se arată imediat.

Peste câţiva ani, într-o scrisoare din Paris, prezentând situaţia artei scenice franceze, Eugen Ionescu va vorbi cu vădită mulţumire despre descătuşarea teatrului dintr-o serie de „prejudecăţi“ şi „concepţii“ restrictive, care-l condamnau, din punctul său de vedere, la superficialitate şi mediocritate, făcându-l „să vieţuiască mai aproape de moarte decât de viaţă“[5]. Este primul articol anunţând limpede şi neîndoielnic aderenţa sa la noua evoluţie a teatrului. Eugen Ionescu nu mai afirmase vreodată că „teatrul este mai adevărat decât viaţa şi ieşirea în stradă, după spectacol, echivalează cu evadarea în irealitate, în distracţie, dintr-o realitate prea tare, inexorabilă“ – o spune acum fără ezitări. În comparaţie cu viaţa care „escamotează, acoperă adevărurile“, „arta le ia din viaţă, la demaschează, le purifică, le ridică, le esenţializează“. Superficialitatea asemănărilor şi imitaţiilor naturaliste este exclusă de pe scenă, pentru că „Teatrul are, ca orice artă, o misiune de cunoaştere. Nu cunoşti maimuţărind, ci adâncind, despărţind, purificând realităţile“. De acord cu cei care socot necesar „să spargă tiparele năclăite ale vechiului teatru în numele *adevărului*“,

---

1 *Nu,* p. 278. Publicat în acelaşi an cu volumul *Nu*, având opinii similare, articolul *Contra teatrului* refuza lipsa de subtilitate, facilitatea evidenţelor din teatrul „fără ascunzişuri, fără umbre“ (*Naţionalul* nr. 37, 24 iunie 1934). În *Notes et contre-notes*, p. 3, atitudinea sa este reconfirmată: „Reprezentaţia teatrală n-avea vrajă pentru mine. Totul îmi părea puţin ridicol, puţin penibil [...] Comedianul, îmi părea că face un lucru inadmisibil, reprobabil. Renunţa la el însuşi, se abandona, îşi schimba pielea. Cum putea să accepte să fie altul? Să joace un personaj? Pentru mine era o păcăleală grosolană, cusută cu aţă albă, de neconceput. De altfel, comedianul nu devenea altul, se prefăcea şi asta era şi mai rău, gândeam“.

2 *Un teatru nou*, în *România literară*, nr. 44, 17 decembrie 1932.

3 *Treisprezece şi unu*, în *România literară*, nr. 47, 7 ianuarie 1933.

4 I-au adus, oare, şi ceva din atmosfera „insolită, de necrezut, însă mai adevărată decât adevărul“, a spectacolului de marionete din Jardin du Luxembourg? (*Notes et contre-notes*, p. 8). Când vor fi montate piesele sale, va aprecia la interpreţi „un stil mai natural şi mai excesiv totodată, un joc menţinându-se între personajul realist şi marionetă“ (*ibid*., p. 224).

5 *„Scrisori din Paris“*, în *Viaţa românească*, nr. 6, iunie 1939.

Eugen Ionescu cere o precizare a concepţiei despre adevăr, pentru că toate curentele teatrale „au luat ofensiva în numele „adevărului" – şi adepţii romantismului, naturalismului, realismului, şi autorii pieselor „de caracter", „de intrigă", „de moravuri" ş.a.m.d. Poziţia sa rămâne consecventă: adevărul trebuie căutat în adâncurile cele mai intime ale omului, în „lumea fantastică" ascunsă acolo (fantastică în comparaţie cu banalitatea cotidiană). Mai ales într-o epocă de oprimare şi suprimare a umanului, ce este cu adevărat omenesc, ce reuşeşte să reziste şi să se păstreze rămâne în cele mai secrete cute ale fiinţei. Acolo, teatrul trebuie să-l caute şi să-l descopere, ca pe un „miracol", ca pe ceva „fantastic", neîntâlnit în lumea înconjurătoare. „Umanitatea trebuie căutată nu în obiectele care ne înconjoară, ci dincolo de ele, în realităţile esenţiale, de care obiectele ne despart". Şi nu doar obiectele, dar tot ce devine inert şi se dezumanizează, tot ce pierde valoarea spiritualităţii. Numai prin căutarea tenace şi revelarea „realităţii celei mai intime şi mai preţioase" de către dramaturg (în sine, în ceilalţi), teatrul va deveni „ceea ce trebuie să fie: poezie, invenţie, dramă (drama nu este gen, ci este tensiune), adevăr".

Descoperind că numai conştient de posibilităţile sale de investigaţie şi comunicare, *„teatrul este prezenţă"*, Eugen Ionescu descoperea teatrul.

Mircea MORARIU

Ionesco, despre teatru şi etica politică

A rupe tăcerea, un volum de mici dimensiuni, de doar o sută de pagini, reunind o seamă de convorbiri pe care Eugène Ionesco le-a avut cu André Coutin (Editura *Humanitas*, Bucureşti, 2008), mi se pare o superbă carte despre teatru, despre etica politică şi despre etică pur şi simplu. Ca şi o carte despre consecvenţă. O carte în care Ionesco, deja la senectute, vorbeşte despre sine, despre teatrul său, despre convingerile sale politice şi morale care, la ora bilanţului, se arată a se afla într-o exemplară continuitate. *A rupe tăcerea* e un exemplu de carte poziţionată în continuitatea celorlaltor eseuri şi lucrări de memorialistică, mai întâi prin curajul şi demnitatea afirmării convingerilor, oricât de incomode ar fi fost acestea şi oricât disconfort i-ar aduce acest curaj scriitorului. O carte într-o linie de continuitate cu ceva a cărui piatră de temelie a fost pusă de Ionesco încă pe vremea când se afla în România şi a publicat celebrul *Nu*. În chiar cuprinsul acestei cărţi, în care, încă odată, Ionescu rupe tăcerea spre a spune exact ceea ce gândeşte, scriitorul se autodefineşte în felul următor: „Am impresia că fac parte din acea majoritate tăcută care vorbeşte, adică am impresia că sunt, cum spuneţi, *un ins care se opune*". (*s.m.*, M.M.)

De altfel, niciodată nu l-a interesat pe Ionesco să fie pe plac atunci când a fi pe plac era echivalentul unui compromis. Nici măcar atunci când, la începutul carierei sale franceze de dramaturg, a acceptat sălile goale ori chiar furia spectatorilor încă nepregătiţi pentru noul fel de teatru pe care îl concepea Ionesco. Consecvenţa a fost o dominantă a spiritului ionescian în teatru, dar şi în volume precum *Notes et contre-notes* (1962), *Journal en miettes* (1967), *Présent passé, passé présent* (1968), *Antidotes* (1977), *Un homme en question* (1979), *Entre la vie et le ręve – Entretiens avec Claude Bonnefoy* (1987) *La Quête intermittente* (1987).

„Trăim într-o societate – spune la un moment dat Ionesco – dar înlăuntrul identităţii există *diferenţă* (*s.m.*, M.M.), iar această diferenţă, această particularitate a fiecăruia e greu de descoperit, pentru că trăim printre locuri comune, printre sloganuri, printre opinii prefabricate, pentru că trăim în lumea timpului, o lume impersonală". Or, pentru orice deţinător al unor minime cunoştinţe despre opera ionesciană, e limpede că principalul ei pilon de susţinere, rostul ei de a exista a fost afirmarea dreptului fiinţei umane la diferenţă, la unicitate, la alteritate.

La urma urmei, acesta a fost mesajul esenţial al excesiv „instrumentalizatei" piese *Rinocerii,* instrumentalizare care a determinat, la un moment dat, chiar un protest din partea lui Ionesco. *Rinocerii* s-a născut ca o reacţie emoţională la periculoasa tendinţă de masificare. Şi asta fiindcă, după cum dramaturgul însuşi recunoaşte, „dau o mare importanţă reacţiilor emoţionale, mai mare decât reacţiilor ideologice. De aceea am o încredere limitată în noii filosofi şi, tot din acest motiv, într-o piesă ca *Rinocerii*, am adus în scenă un intelectual şi un ideolog pe nume Dudard, care se lansa în afirmaţii iraţionale".

Nu i-au plăcut niciodată lui Ionesco ideologiile, şi tocmai din acest motiv n-a agreat deloc angajamentele clamate ale lui Jean-Paul Sartre, asupra personalităţii căruia cei doi interlocutori zăbovesc în două secvenţe ale cărţii. Găsim în *A rupe tăcerea* un rechizitoriu cvasicomplet la adresa greşelilor lui Sartre. Acesta le-a solicitat mereu semenilor săi „să se angajeze", dar, observă Ionesco, el nu s-a angajat cu adevărat nicăieri şi în nimic. „E straniu că omul care a propovăduit angajamentul nu s-a angajat cu adevărat nicăieri. Nu-i reproşez că nu s-a angajat nicăieri, îi reproşez că a propovăduit angajamentul în timp ce el nu a făcut-o, a refuzat orice angajament, fiind incapabil de un angajament profund". Ionesco e atât de sever, încât socoteşte că „Sartre este inconştienţa epocii sale". Cu următoarea nuanţă. „Este un inconştient superior, pentru că e un bun meseriaş al filosofiei, pentru că are un soi de tehnică superioară, dar este omul care s-a înşelat în permanenţă, împreună cu epoca sa. A accepta să aparţii epocii tale înseamnă a accepta să te înşeli". Vina lui Sartre e nu doar că s-a înşelat în privinţa esenţei comunismului, mai cu seamă a celui de tip sovietic, ci mai cu seamă aceea de a fi încercat să ascundă adevărul despre acesta. De a nu fi vrut *să rupă tăcerea*: „până în '68 a fost comunist. Ştiţi că era la curent cu situaţia oamenilor, şi nu doar cu cea a intelectualilor oprimaţi, a contestatarilor, cunoştea situaţia tuturor, cunoştea situaţia socială din Rusia, dar a refuzat să vorbească despre ea, doar pentru că pe atunci comunismul era la modă şi pentru că era gândirea lui profundă..." E drept, Sartre nu a fost singurul care a greşit. În decembrie 1956, Pierre Emmanuel publica în *L'Esprit* un articol în care exclama interogativ: „Ce orbire ne-a făcut să procedăm ca şi cum comunismul n-ar fi o nouă nevroză? „Trecerea lui Sartre de partea contestatarilor, în vremea lui mai 1968, a fost însă o nouă dovadă a faptului că el a orbit din nou, că s-a lăsat dus de ape, că, din oportunism, a vrut să fie pe placul tineretului.

Or, printre multe alte lucruri care îl opun pe Ionesco lui Sartre, dar şi prin intermediul cărora Ionesco şi-a afirmat dreptul la unicitate, s-a numărat refuzul lui constant de a fi „la modă", de a se dori adorat de cei tineri cu preţul linguşelii şi al minciunii. Spune Ionesco, iar zicerea lui mi se pare memorabilă: „Bătrânii nu sunt niciodată mai josnici decât atunci când îi linguşesc pe tineri, cel mai adesea mediocri şi stupizi. Tinereţea nu are monopolul talentului, nici al curajului. Curtea pe care maeştrii spirituali, în căutare de clientelă, le-o fac celor tineri se numără printre lucrurile cele mai jalnice din câte cunosc. Este o laşitate şi o prostie să crezi că tinereţea are toate virtuţile. Nu-mi aleg niciodată prietenii în funcţie de vârstă. Şi nici cititorii. Când scriu, mă adresez unor persoane".

A rupe tăcerea a fost pentru Ionesco o nouă ocazie de a reveni asupra unei teme predilecte – aceea a morții. Omul adevărat este cel care învață să moară. În vremea când se desfăşurau convorbirile cu André Coutin, Ionesco se afla în ceea ce se cheamă „plin proces de învățare" şi o făcea prin intermediul scrisului, asociind temei în cauză o alta, recurentă în scrierile sale: visul şi valențele acestuia. De altfel, aşa după cum spuneam, în 1987 apărea volumul *Entre la vie et le rêve – Entretiens avec Claude Bonnefoy*, iar asupra datei cu pricina îmi propun să revin pentru un mic exercițiu ce ar putea părea frivol. Deocamdată, deprind un citat care mi se pare plin de relevanță: „În acest moment, sunt pe cale să scriu o piesă cu vise care au scăpat ideologiei, dar, cum spuneam, cultura pătrunde în vise şi ideologia de asemenea. Când am angoase în somn, visez că sunt urmărit de polițişti, că merg la ambasade unde mi se cer actele, visez că nu vor să îmi dea viză. Recitesc ziarele şi recitesc în vis cărțile autorilor din Est. Rămâne totuşi ceva personal: felul fiecăruia de a răspunde la aceste mesaje care vin din afară". E greu de spus care e piesa aflată în faza de proiect în lucru. O primă ipoteză ar fi *Omul cu valizele*, care a avut premiera în decembrie 1975. Dar despre ea, vorbeşte chiar la începutul capitolului *Ultimele zile ale Libertății* din cartea care face obiectul acestor însemnări. „Omul cu valize – mărturisea Ionesco – este un personaj care nu-şi mai recunoaşte țara, care e ținta unor şicane polițieneşti teribile, care se simte în pericol pretutindeni şi care nu întâlneşte iubirea". Dacă e vorba despre această piesă, atunci s-ar putea trage concluzia că André Coutin a montat convorbirile altfel decât în conformitate cu criteriul cronologic. O a doua ipoteză ne duce cu gândul la *Călătorie în lumea morților*, piesă din anul 1980, montată de Roger Planchon. Oricum, e sigur că între cele două texte există legături care nu pot fi negate. Le-a analizat Matei Călinescu în cartea sa *Eugène Ionesco – teme identitare şi existențiale* (Editura Junimea, Iaşi, 2006). Reamintesc o singură idee din demonstrație: „Jocul identităților devine, în aceste autobiografii onirice ale lui Ionesco, extrem de complex şi profund enigmatic".

Politicienii sunt, în viziunea lui Ionesco, indivizi care nu au vise şi nu au conştiința imanenței morții: „Politicienii sunt oameni care nu ştiu că vor muri. Există oameni care nu ştiu că vor muri... Omul care nu ştie că va muri e, într-un fel, infirm, iar cel care ştie că va muri e nefericit. Or, oamenii politici nu ştiu că vor muri". Sunt, prin urmare, infirmi. Teribilă dreptate avea Ionesco atunci când vorbea despre absența conştiinței morții în cazul politicienilor. Unul, fost şef de Stat, şi-a început un text testamentar cu: „Dacă odată va fi să mor...".

Nu doar fiindcă se cred nemuritori îi sunt oamenii politici profund antipatici lui Eugène Ionesco: „Da, a vrea să guvernezi înseamnă paranoia. Şi orice om politic care începe ca membru în consiliul municipal şi termină ca şef de stat este un paranoic. Spuneam, cred, că puterea ar trebui dată oamenilor care nu iubesc puterea". Într-o prefață scrisă pentru volumul *Într-o lumină orbitoare*, apărut în 2004 la Editura Curtea veche, volum ce reunea o parte din excelentele interviuri ale Titei Chiper, Andrei Pleşu numeşte câteva dintre calitățile de bază ale unui bun gazetar. Acesta îşi afirmă personalitatea prin forța de a şi-o domina. Virtuțile gazetăreşti vitale sunt cultura şi politețea. Nu plăcerea de a pune la colț partenerul de dialog conduce la succesul unui interviu. Că Andrei Pleşu are dreptate, o dovedeşte cartea *A rupe tăcerea* şi succesul profesional pe care l-a înregistrat cu ea André Coutin. Plăcerea pe care ți-o oferă lectura volumului e atât de mare, încât nu te gândeşti pentru moment la ceea ce ar putea însemna pedanterie ori finețuri documentare sau filologice. Dar apoi nu se poate să nu te întrebi când au avut loc convorbirile pe care le consemnează volumul. Cartea *Ruptures de silence – Rencontres avec André Coutin* a apărut în Franța în anul 1995, la Editura Mercure de France.

În *postfață*, André Coutin spune că „aceste convorbiri inedite au precedat căderea comunismului, pe care Eugène Ionesco a presimțit-o înaintea altora". Aş zice chiar că i-a intuit una dintre cauze şi anume aceea că şefii unui partid comunist sunt conştienți că doctrina comunistă este un eşec, că nimeni nu va putea rezolva nimic, dar ei sunt o administrație, un aparat de partid şi țin la această condiție stupidă. În cuvântul înainte, Coutin ne prevenise că „aceste convorbiri au avut loc înainte ca în Uniunea Sovietică să înceapă procesul numit *perestroika*". Adică, înainte de 1985. În convorbirile care analizează greşelile lui Sartre, se vorbeşte despre el la timpul prezent, semn că autorul *Muştelor* era încă în viață. La moartea sa, în anul 1980, Jean-François Revel publica în *L'Express* un text intitulat *Incarnatorul* şi parcă era de acord cu Ionesco atunci când scria: „Sartre, cu virulența sa, n-a ratat niciuna dintre marile idei ale vremii sale, şi, mai ales, niciuna dintre erorile sale". O notă de subsol datorată editorilor români, notă care apare la pagina 98 a volumului *A rupe tăcerea*, mă determină să cred că el e anterior anului 1978. Exercițiul acesta de datare nu e gratuit, frivol, cum spuneam mai sus, căci el poate demonstra cât de mare a fost intuiția politică a lui Ionesco. O intuiție fundamentată pe o etică fără cusur.

Cum fără cusur e versiunea românească datorată lui Emanoil Marcu. Dacă în anul 2007 el ne surprindea prin echivalența *Cuvântul din cuvinte* pe care o dădea titlului *Mots à mot* pe care îl găsea pentru romanul Monicăi Lovinescu, acum traducătorul ne oferă o nouă surpriză prin echivalența românească a titlului *Ruptures de silence*. Doar un prim semn pentru calitatea muncii sale.

Eugène Ionesco, *A rupe tăcerea – Convorbiri cu André Coutin*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.

Spectacolul cu *Scaunele* în regia lui Victor Ioan Frunză

Spectacole Eugen Ionescu pe scenele din România

10.IV.1964: Teatrul de Comedie, Bucureşti – ***Rinocerii***
Traducerea: Florica Şelmaru. Regia: Lucian Giurchescu. Scenografia: Dan Nemţeanu.
18.III.1965: Teatrul Mic, Bucureşti – ***Cântăreaţa cheală***
Traducerea: Dinu Bondi şi Radu Popescu. Regia: Valeriu Moisescu. Scenografia: Adriana Leonescu.
10.X.1965: Teatrul Naţional „Ion Luca Caragiale", Bucureşti – ***Regele moare***
Traducerea: Ion Vinea. Regia: Moni Ghelerter. Decorul: Paul Bortnovschi. Costumele: Ovidiu Bubulac.
17.X.1965: Teatrul „Constantin I. Nottara", Bucureşti – ***Scaunele***
Regia: George Rafael. Scenografia: Dan Nemţeanu,
21.II.1967: I.A.T.C., Târgu Mureş (Secţia maghiară) – ***A kopasz enekesno / Cântăreaţa cheală***
Traducerea: György Gera. Regia: Geza Gergely. Scenografia: Arpad Kemeny.
12.XII.1967: I.A.T.C., Bucureşti – ***Cântăreaţa cheală***
Regia: Octavian Cotescu. Scenografia: Traian Niţescu.
21.IV.1968: Teatrul de Stat, Oradea (Secţia română) – ***Caleidoscop Satiric / Noul locatar*** (*Le nouveau locataire*)
Regia: George Musceleanu. Scenografia: Eliza Popescu-Zisiade.

Spectacolul cu *Scaunele* în regia lui Felix Alexa

Spectacolul cu *Victimele datoriei* în regia lui Crin Teodorescu

26.V.1968: Teatrul Național, Cluj-Napoca – ***Lacuna***
Traducerea: Dana Crivăț. Regia: Janos Taub. Scenografia: Mircea Matcaboji.
1.X.1968: Teatrul de Comedie, Bucureşti – ***Ucigaş fără simbrie***
Traducerea: Marcel Aderca. Regia: Lucian Giurchescu. Scenografia: Dan Nemțeanu.
11.XII.1968: Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra“, Bucureşti – ***Victimele datoriei***
Traducerea: Marcel Aderca. Regia: Crin Teodorescu. Decorul: Paul Bortnovschi. Costumele: Ovidiu Bubulac.
6.XII.1969: Teatrul Național, Timişoara – ***Regele moare***
Regia şi scenografia: Mircea Marosin.
31.III.1982: Teatrul „Ion Creangă“, Bucureşti – ***Imaginile sunt imagini***
Traducerea: Mariana Ioan. Regia: Ion Lucian. Scenografia: Elena Simirad-Munteanu. Coregrafia: Adina Cezar.
9.III.1990: Teatrul Național, Timişoara – ***Delir în doi***
Traducerea: Şerban Foarță. Regia: Horia Ionescu. Scenografia: Virgil Miloia.
11.III.1990: Teatrul de Stat „Victor Ion Popa“, Bârlad – ***Rinocerii***
Regia: Bogdan Ulmu. Scenografia: Adriana Raicu-Petre.
3.V.1990: I.A.T.C., Bucureşti – ***Jacques sau supunerea***
Regia: Grigore Gonța. Decorul: Carmen Stănescu. Costumele: Bristena Duman.
30.VI.1990: Teatrul „Toma Caragiu“, Ploieşti – ***Victimele datoriei***
Traducerea: Marcel Aderca. Regia şi decorul: Mircea Albulescu. Costumele: Lavinia Mîrşu. Ilustrația muzicală: Romeo Chelaru.
7.XII.1990: Teatrul „Ion Creangă“, Bucureşti – ***Ce nemaipomenită harababură***
Traducerea: Bebe Elvin şi Florin Nicolau. Regia: Grigore Gonța. Decor: Florin Harasim. Costume: Anca Pâslaru. Muzica de scenă: Dumitru Capoianu.
19.04.1991: Teatrul „Sică Alexandrescu“ Braşov – ***Delir în doi***
Traducerea: Mariana Şora. Dramatizarea: Tudor George. Scenografia: Mariana Tudor.
4.X.1991: Teatrul „Constantin I. Nottara“, Bucureşti – ***Regele moare***
Traducerea: Ion Vinea. Regia: Dominic Dembinski. Decorul: Constantin Ciubotaru. Costumele: Viorica Petrovici. Ilustrația muzicală: George Marcu.
30.X.1991: Teatrul Național, Cluj-Napoca – ***Lecția***
Regia: Mihai Măniuțiu. Scenografia: Mihai Ciupe.
10.XI.1991: Teatrul „Alexandru Davila“, Piteşti – ***I.L. Caragiale față cu... Eugen Ionescu*** (după *Lecția*).
Traducerea: Elena Vianu. Regia: Mihai Dobre. Scenografia: Emil Moise-Szalla.
14.II.1992: Teatrul Maghiar de Stat, Cluj-Napoca – ***A kopas enekesno (Cântăreața cheală)***
Traducerea: György Gera. Regia: Gábor Tompa. Scenografia: Judit Dobre-Kotay.
22.V.1992: Teatrul Mic, Bucureşti – ***Scaunele***
Regia şi ilustrația muzicală: Dragoş Galgoțiu. Scenografia: Lavinia Drişcu.
29.X.1992: I.A.T.C., Bucureşti. – ***3 din 5 comedii absurde*** (după texte de Eugène Ionesco, Slawomir Mrožek, Murray Schisgal, Matei Vişniec). Regia: Gelu Colceag. Scenografia: Anca Pâslaru. Ilustrația muzicală: Mircea Octavian.
2.II.1993: Teatrul „Sică Alexandrescu“, Braşov – ***BlackComedy (Cântăreața cheală).*** Traducerea: Dinu Bondi şi Radu Popescu. Regia şi scenografia: Gelu Colceag şi Valeria Sitaru.
20.II.1993: Teatrul „Sică Alexandrescu“, Braşov – ***Scaunele***
Traducerea: Elena Vianu. Regia: George Tudor. Scenografia: Mariana Tudor.

Spectacolul cu *Delir în doi, în trei… în câți vrei* în regia lui Mihai Măniuțiu

Spectacolul cu *Ionescu – cinci piese scurte* în regia lui Alexandru Dabija

12.III.1993: Teatrul Dramatic, Constanța – ***Rinocerii***
Regia: Laurian Oniga. Decorul: Sică Rusescu. Costumele: Eugenia Jianu.
2.X.1994: Teatrul de Stat „Victor Ion Popa“, Bârlad – ***Scaunele***
Regia: Dorin Mihăilescu. Scenografia: Dorin Mihăilescu. Ilustrația muzicală: George Marcu.
22.XII.1994: Teatrul „Tineretului“, Piatra Neamț – ***Cântăreața cheală***
Traducerea: Dinu Bondi și Radu Popescu. Regia: Louise Dănceanu. Scenografia: Adina Panaitescu.
21.IV.1995: Teatrul „Ion Creangă“, București – ***Improvizație la Alma***
Regia: Cornel Todea. Scenografia: Anca Pâslaru.
1996: Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, București – ***Lecția***
Regia: Vlad Massaci. Scenografia: Velica Panduru.
8.X.1997: Teatrul Național, Craiova – ***Ucigaș fără simbrie***
Traducerea: Dan Mihăescu. Regia: Theodor Cristian Popescu. Scenografia: Viorel Penișoară-Stegaru. Muzica de scenă: Dan Dediu. Coregrafia: Cosmin Manolescu.
18.I.1998: Teatrul Național Timișoara – ***Jacques sau supunerea***
Regia: și scenografia: Gheorghe Stana.
17.II.2000: Teatrul de Stat, Oradea – ***Delir în doi, în trei... în câți vreți***
Traducerea: Mariana Șora. Regia: Ion Ciubotaru. Scenografia: Camelia Koteles.
15.X.2002: Teatrul de Nord, Satu Mare – ***Scaunele***
Regia: Andrei Mihalache. Scenografia: Alexandru Radu.
13.X.2003: Teatrul Național „Vasile Alecsandri“, Iași – ***Jacques sau supunerea*** și ***Viitorul e în ouă***
Traducerea: Vlad Zografi. Regia și decorul: Moshe Yassur. Costumele: Rodica Arghir. Coregrafia: Dana Coșeru.
3.XII.2003: Teatrul Maghiar de Stat, Cluj-Napoca – ***Jacques sau supunerea***
Traducerea: Robert Bognar. Dramaturgia: Visky András. Regia: Gábor Tompa. Decorul: Józséf Bartha. Costumele: Carmencita Brojboiu. Măștile: Carmencita Brojboiu și Attila Venczel. Muzica și coregrafia: Arpad Konczei.
5.II.2004: Teatrul Național „Mihai Eminescu“, Timișoara – ***Scaunele***
Regia: Ioan Ieremia. Scenografia: Geta Medinschi.
18.IV.2004: Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra“, București – ***Scaunele***
Regia: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Muzica: Ada Milea.
9.V.2004: Teatrul „George Bacovia“, Bacău – ***Regele moare***
Traducerea: Ion Vinea. Regia: Gheorghe Balint. Scenografia: Crezantema Sofronea.
27.III.2005: Teatrul German de Stat, Timișoara – ***Scaunele***
Traducerea: Jacqueline și Ulrich Seelmann-Eggebert. Regia: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Muzica: Ada Milea.
12.IV.2005: Teatrul Național „I.L. Caragiale“, București – ***Scaunele***
Traducerea: **Vlad Zografi și Vlad Russo.** Regia: Chris Simion. Scenografia: Doina Levintza. Coregrafia: Ioana Marchidan.
28.X.2005: Teatrul „Sică Alexandrescu“ Brașov – ***Delir în doi... în trei, în câți vrei***
Traducerea: Vlad Zografi și Vlad Russo. Regia: Mihai Măniuțiu. Decorul: Mihai Mădescu. Costumele: Luana Drăgoiescu. Mișcarea scenică: Vava Ștefănescu.
06.XII.2005: Teatrul Municipal, Baia Mare – ***Scaunele***
Traducerea: Vlad Zografi. Regia: și scenografia: Claudiu Pintican.

Spectacolul cu *Jacques sau supunerea* în regia lui Tompa Gábor

Spectacolul cu *Scaunele* în regia lui Kincses Elemer

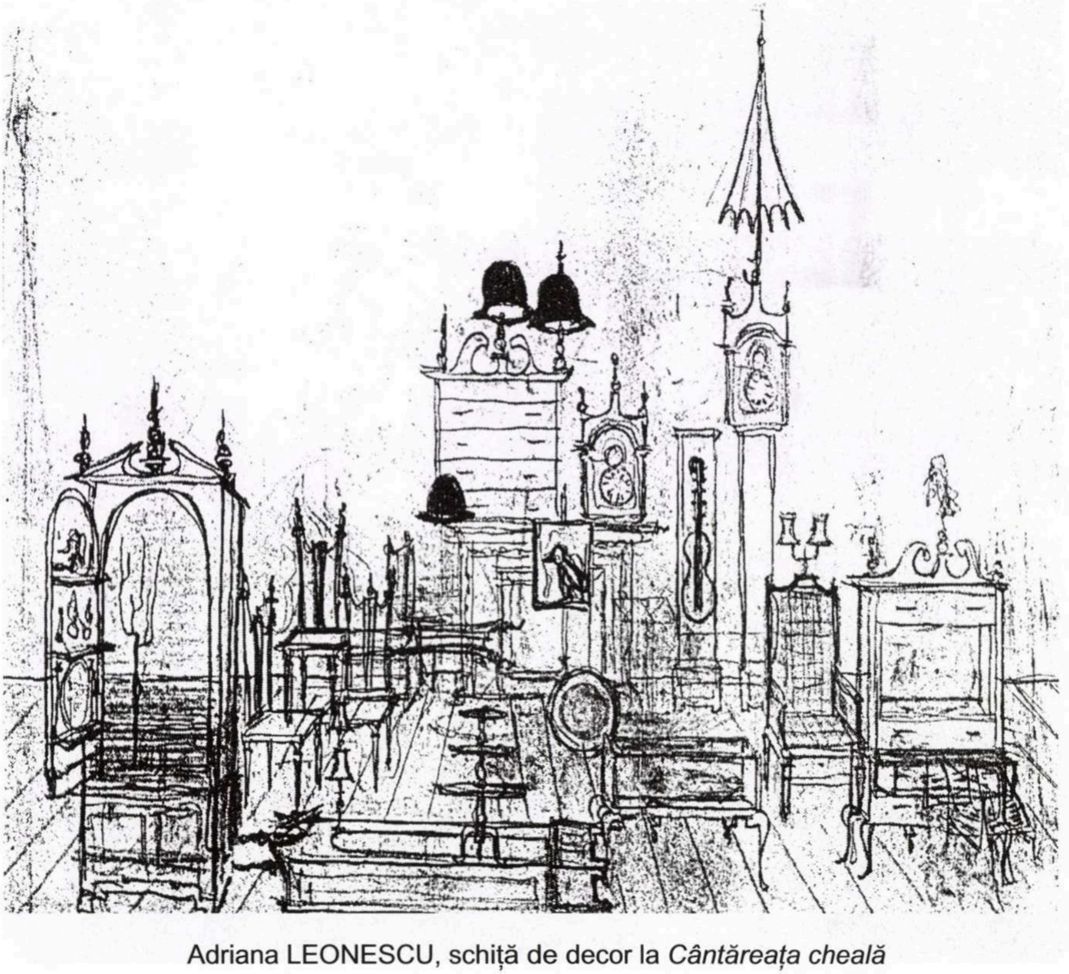
09.XII.2005: Teatrul de Comedie, Bucureşti – ***Ce formidabilă harababură!***
Traducerea: Dan C. Mihăilescu. Regia: Gelu Colceag. Decorul: Puiu Antemir şi Iuri Isar. Costumele: Anca Răduţă. Coregrafia: Roxana Colceag. Muzica: Mircea Kiraly.

05.III.2006: Teatrul Naţional „Radu Stanca", Sibiu – ***Rinocerii***
Traducerea: Vlad Zografi şi Vlad Russo. Regia: Tompa Gábor. Decorul: Helmut Sturmer. Costumele: Carmencita Brojboiu. Coregrafia: Florin Fieroiu.

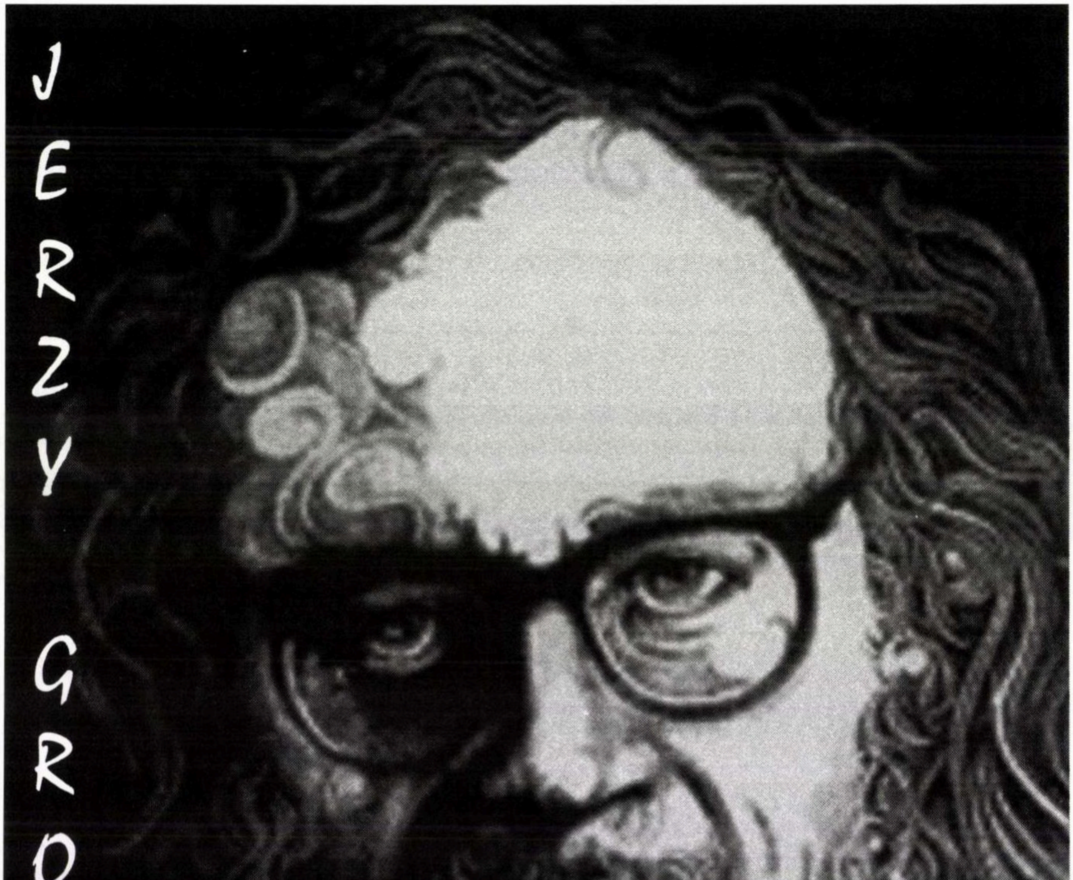
08.XII.2007: Teatrul Mic Bucureşti – ***Jacques sau supunerea***
Traducerea: Vlad Zografi şi Vlad Russo. Regia: Florin Fătulescu. Scenografia: Liliana Cenean, Ştefan Caragiu.

31.III.2007: Teatrul Odeon Bucureşti – ***Ionesco – cinci piese scurte*** (*Îi cunoaşteţi; Salonul auto; Guturaiul oniric; Lacuna; Fată de măritat*)
Traducerea: Vlad Russo şi Vlad Zografi. Regia: Alexandru Dabija. Scenografia: Alexandru Dabija şi Laura Paraschiv. Muzica: Ada Milea.

21.II.2009: Teatrul Naţional „Marin Sorescu", Craiova – ***Scaunele***
Traducerea: Vlad Zografi şi Vlad Russo. Regia: Kincses Elemer. Scenografia: Klara Labancz.



Adriana LEONESCU, schiţă de decor la *Cântăreaţa cheală*


JERZY GROTOWSKI

ANUL GROTOWSKI

Se împlinesc 10 ani de la moartea lui Jerzy Grotowski, **50 de ani de la înfiinţarea de căre regizorul polonez, împreună cu Ludwick Flaszen, a** Teatrului „13 rânduri", **la Opole (transformat mai târziu în** Teatrul Laborator), **şi 25 de ani de la desfiinţarea Teatrului Laborator.**

În noiembrie 2007, ţinând cont de aceste date, Consiliul General al UNESCO a hotărât să includă înfiinţarea Teatrului Laborator pe lista evenimentelor pe care le celebrează. Institutul Grotowski este unul dintre iniţiatorii şi totodată principalul co-organizator al Anului Grotowski, 2009.

Jerzy Grotowski

Regizor, practician şi gânditor, cercetător al artei teatrale, dar şi al comportamentului uman.

Împreună cu Ludwick Flaszen, **Grotowski** a înfiinţat **Teatrul celor 13 rânduri** în Opole, în 1959, pentru ca apoi să-l transforme în **Teatrul Laborator** în care au dezvoltat şi exersat conceptul de **teatru sărac**, expus apoi şi în volumul cu acelaşi titlu publicat de Eugenio Barba, în 1968. „Grotowski şi-a fundamentat estetica *teatrului sărac* pe centrarea relaţiei actor–spectator, ce reclamă mărturisirea ordonată şi încrederea împărtăşită." (George Banu)

Peter Brook l-a numit pe Grotowski „unic" deoarece: „Nimeni altul pe lumea asta, de la Stanislavski încoace, nu a studiat atât de profund şi de complet ca Grotowski jocul actorului, fenomenul şi semnificaţia sa, natura şi ştiinţa proceselor sale mentale, fizice şi emoţionale." Teatrul Laborator condus de Grotowski şi Flaszen nu era un teatru în înţelesul uzual al cuvântului, ci a funcţionat ca un institut de cercetare în domeniul artei teatrale, în special a artei actorului. Scrierile care stăteau la baza cercetării erau marile texte clasice, de la autorii romantici polonezi: Mickiewicz, Slowacki, Wyspianski, până la Marlowe şi Calderón.

În etapa următoare a studiilor sale Grotowski pune accentul pe exersarea modalităţii de eliminare a tuturor îndemânărilor şi nu pe acumularea lor, numind această cale **via negativa**, gândire de refuz şi excluzie prin care se ajunge la „actul total". Grotowski spunea: „Este un act de îndepărtare a măştii de zi cu zi, de exteriorizare a tuturor trăirilor, fără a fi un act de exhibiţionism. Din contră, este un act solemn şi serios de revelaţie. Actorul trebuie să fie pregătit a fi absolut sincer."

Cele mai mari reuşite ale studiului său au fost prin creaţia lui Ryszard Cieslak în *Prinţul constant* (1965) şi prin spectacolul *Apocalypsis cum Figuris* (1968/1969).

Grotowski este preocupat şi de **parateatralitate**, proiect de cercetare pe care l-a lansat în 1970. Teatrul interesează numai atunci când depăşeşte teatrul. Graniţa dintre actor şi spectator trebuie să dispară, lăsând loc, astfel, unui domeniu al „culturii active". Premisele principale ale acestei noi etape de lucru din biografia lui Grotowski pleacă de la studiul comportamentului uman şi al modalităţilor prin care omul poate să acţioneze cu adevărat în deplinătatea potenţialului său creator, potenţial pe care în mod curent nu îl foloseşte decât într-o mică măsură, fără să-i atingă limitele maxime posibile.

Spre sfârşitul anilor '70, într-o altă etapă a cercetărilor, regizorul polonez se apleacă asupra studiului tehnicilor ritualice. Lucrând, în proiectul său **Theatre of Sources**, cu o echipă internaţională de artişti, fiecare membru al ei venind cu

background-ul lui de tradiție și cultură, regizorul cercetează modul în care toate formele primare din existența arhaică, influențează ulterior comportamentul uman.

Aceste studii ale lui Grotowski, realizate în cadrul Proiectului „Theatre of Sources", generează primele teorii despre intersecția dintre atropologie și teatru.

Din 1986 până la dispariția sa, în 1999, Grotowski s-a dedicate unui studiu care avea la bază conceptual **artei ca vehicul**. Această cercetare pleacă de la „cântecelor folosite în ritualuri străvechi și perpetuate de secole, care produc asupra minții, inimii și organismului celui care le incantează un impact direct și puternic, ce poate transforma energia vitală într-o altă formă de energie mult mai subtilă".

Grotowski, de altfel, spunea: „Când vorbesc de *arta ca vehicul*, vorbesc despre verticalitate. Fiecare lucru trebuie să-și îndeplinească menirea lui: corpul, inima, mintea. Dar întotdeauna ceva se află plasat sub picioarele noastre, iar altceva deasupra capului. Și totul poate fi privit ca o linie verticală, ce face legătura între ceea ce există organic în noi și ceea ce înseamnă conștientizare. O conștientizarea care nu are nici o legătură cu înțelesul imediat, lingvistic, ci cu cea a „Prezenței".

Schimbă denumirea Workcenter „Jerzy Grotowski", în Workcenter „Jerzy Grotowski și Thomas Richards", marcând prin asta importanța colaborării cu Richards. În această ultimă parte a cercetărilor sale este preocupat de ideea de **„transmisibilitate"**: „Munca mea împreună cu Richards se bazează pe *transmisibilitate.* Să-i transmit lui tot ceea ce am adunat de-a lungul vieții, asta este esența legăturii noastre." Astăzi, Richards conduce „Workcenter", continuând să dezvolte cercetările începute de Grotowski. Din 2003, Mario Biagini este, alături de el, director asociat la „Workcenter".

Jerzy Grotowski, în calitatea de profesor la Collège de France s-a întors în timp, rememorând etapele cercetărilor şi operei sale, într-o serie de 9 prelegeri intitulate: **„Linia organică dintre teatru şi ritual"**.

Jerzy Marian Grotowski s-a născut pe 11 August 1933, la Rzseszow, Polonia.

1951–1956

A studiat actoria la universităţi din Cracovia şi din Moscova. În primăvara anului 1956 face o călătorie în Asia Centrală.

1956–1959

Studiază regia la Cracovia.

1959–1960

Împreună cu Ludwig Flaszen, înfiinţează **Teatrul „13 rânduri"**, la Opole, unde creează spectacole după texte de Cocteau, Byron, Maiakovski, Kālidāsa etc.

1961–1964

Pune în scenă: *Strămoşii,* după Adam Mickiewicz (1961); *Idiotul*, după Fiodor Dostoievski (1961); *Kordian,* după Juliusz Slowacki (1962); *Akropolis*, după Stanislaw Wyspianski (1962); *Dr. Faustus,* după Christopher Marlowe (1963); *Hamlet. Studii,* după Shakespeare–Wyspianski (1964).

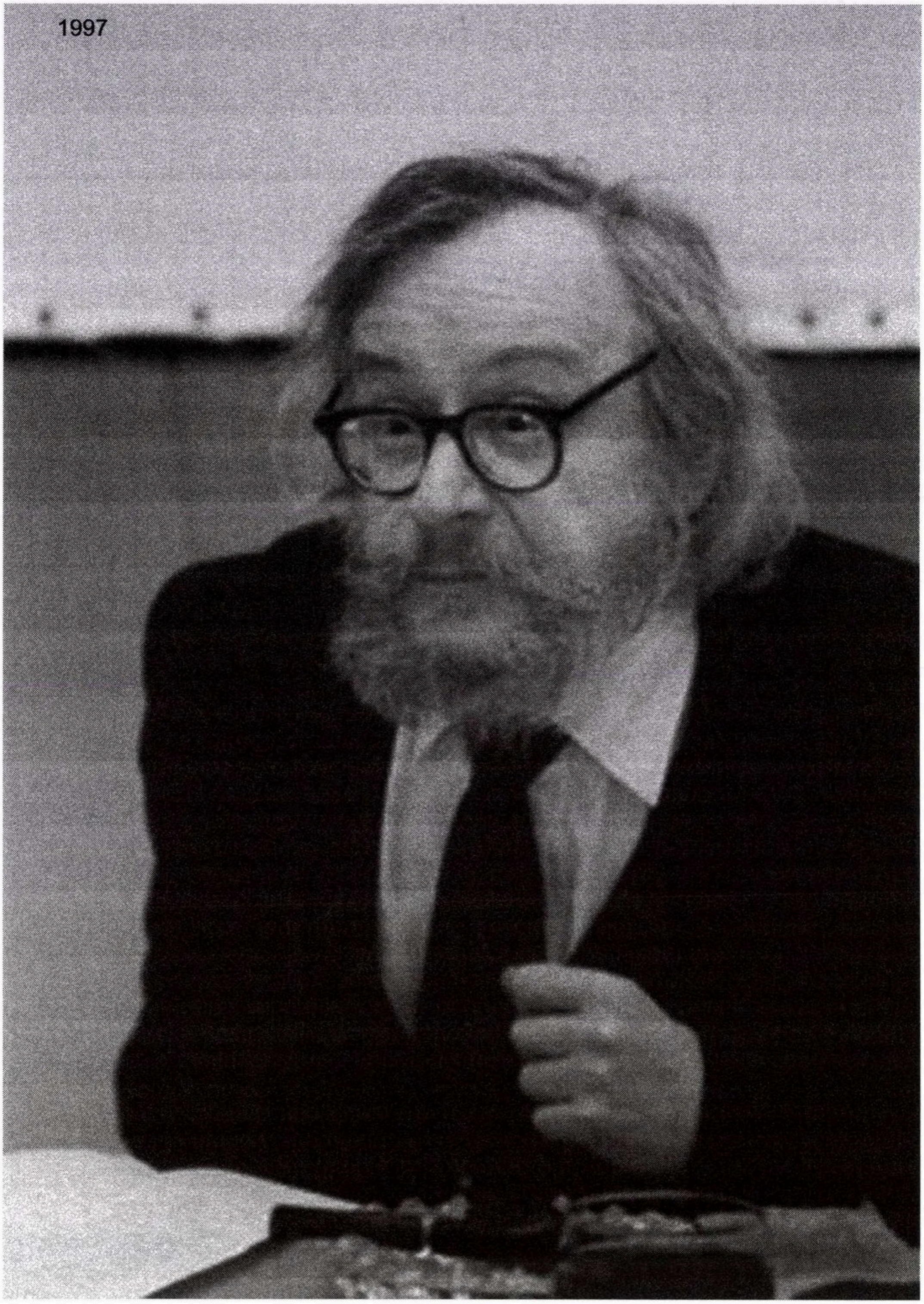
Vizitează China (1962). Schimbă numele teatrului său în **Teatrul Laborator** (1962).

1965

Mută Teatrul Laborator la Wroclaw şi îl inaugurează cu premiera spectacolului *Prinţul constant,* după Calderón–Slowacki, cu Ryszard Cieslak în rolul principal.

1972

1997



1966

Întreprinde primul turneu, în Peninsula Scandinavă. Participă cu *Prințul constant* la cea de a 10-a ediție a Festivalului Teatrelor Națiunilor din Paris. La solicitarea lui Peter Brook, Grotowski şi Cieslak sunt invitați la Royal Shakespeare Company să susțină un *workshop.*

1967

Participă cu *Prințul constant* la BITEF (Iugoslavia). Grotowski este numit profesor la École Nationale Superieure în Aix-en-Provence.

1968

Premiera spectacolului *Apocalypsis cum figuris,* cu texte extrase din *Biblie*, Dostoievski, T.S. Eliot, Simone Weil. Apare prima ediție a volumului *Spre un teatru sărac,* publicată de Eugenio Barba.

1969

Turneu în S.U.A. şi mare succes cu *Akropolis, Prințul constant* şi *Apocalypsis cum figuris.*

1970

Grotowski face o călătorie în India şi Kurdistan. Teatrul Laborator îşi prezintă producțiile la diferite festivaluri din întreaga lume. Grotowski hotărăşte să nu mai realizeze spectacole pe alte texte.

1971–1974

O nouă versiune, dezvoltată, a spectacolului *Apocalypsis cum figuris,* care a fost prezentată, apoi, până în 1980. În 1972, Grotowski publică studiul *Holiday* şi, odată cu el, începe cercetările legate de *parateatralitate*, o nouă etapă în studiile sale. Îşi ia drept colaboratori pe W. Staniewski şi J. Zmyslowski.

Teatrul Laborator susține spectacole la München. Grotowski primeşte Premiul de Stat al Republicii Polonia (1972) şi titlul de profesor onorific al Universității din Pittsburgh (1973).

1975

În vara anului 1975, Grotowski conduce, la Wroclaw, University of Research of the Theatre of Nations, unde au fost prezente peste 5000 persoane, din 23 de țări. Au conferențiat: Eugenio Barba, Jean-Louis Barrault, Peter Brook, Joseph Chaikin, André Gregory şi Luca Ronconi. În toamnă, cursurile au continuat în cadrul Bienalei de la Veneția.

1977

Zmyslowski conduce *The Mountain Project*, sub îndrumarea lui Grotowski.

1978–1982

Grotowski conduce proiectul internațional intitulat **Theatre of Sources** şi organizează tabere ce au drept scop munca pe câmp în Haiti, Nigeria, Polonia, Mexic. Această etapă a cercetărilor sale se încheie cu un seminar susținut în 1980, în Brzezinka şi Ostrowina.

1982

Odată cu instaurarea legii marțiale în Polonia, Grotowski emigrează în S.U.A. Predă la Columbia University (1982–1983). Primeşte azil politic în 1983.

1983–1986

Cu ajutorul organizatoric a lui Robert Cohen, inițiază proiectul **Objectiv Drama Projects** la California University, Irvine, unde colaborează cu alți specialişti în domeniu.

Conferențiază la: Roma, Florența, New York, Los Angeles, Liège. DePaul University, Chicago, îi acordă distincția de onoare (1985). În 1984, Teatrul Laborator este desființat.

1986

La invitația lui Robert Baccio și a Carlei Pollasterelli, directori ai instituției italiene Centro per la Spermentazione e la Ricerca Teatrale (acum, Fundația Pontedera Teatro), Grotowski se mută la Pontedera (Italia). În apropiere, la Vallicelle, înființează *The Workcenter Jerzy Grotowski*, moment ce marchează trecerea în ultima etapă a cercetărilor sale. Thomas Richards îl urmează pe Grotowski. Mai întâi, va lucra ca asistent al lui, iar apoi va conduce unul dintre grupurile de lucru. Și, astfel, Richards devine colaboratorul principal în cercetarea pe care Grotowski o întreprinde și al cărui primordial concept este: *Arta ca vehicul*. Li se alătură Mario Biagini, James Slowiak, Pablo Jimenez etc.

1987–1992

Continuă să predea la UCLA (Irvine), în sesiuni concentrate de două săptămâni pe an. Grotowski își focusează aceste cursuri pe studiul „teatrului, ca meșteșug, în cel mai vechi și nobil sens, așa cum a fost transmis de Stanislavski."

1989

Mercedes Gregory realizează filmul *Art as vehicle*, după studiile realizate de Richards, la „Workcentre", sub îndrumarea lui Grotowski.

Grotowski participă la conferințele: *Grotowski, aujourd'hui*, organizată la Paris de către Académie Expérimentale des Théâtres, condusă de George Banu și Michelle Kokosowski, și *Grotowski, la presenza assente,* organizată la Modena (Italia).

Se publică, pentru prima dată în Polonia, o selecție de texte din opera sa.

1990

În sediul fostului Teatru Laborator se înființează Centrul de Studii „Jerzy Grotowski", pentru Cercetare Culturală și Teatrală.

1991

Grotowski primește o subvenție pentru cercetare, de la Fundația „MacArthur". I se decernează Premiul onorific al Universității din Wroclaw. Prezintă filmul *Art as vehicle* la Pisa și conferențiază la Torino.

1993

Specifică faptul că cercetarea pe care o face împreună cu Richards are ca principală caracteristică *transmisibilitatea*. Grotowski declară public că îi transmite lui Richards ceea ce el numește „esența muncii sale". Participă la conferința cu tema: *Jerzy Grotowski*: *The theatrical Period*, ce a avut loc la New York University. Conferențiază la Fordham University (S.U.A.).

1994

Primește o distincție de onoare din partea The New School for Social Research, New York. Vizitează Odin Teatret al lui Eugenio Barba (Danemarca), fiind prezent la cea de-a treizecea aniversare a teatrului danez. Aici Richards prezintă filmul *Art as vehicle* și susține o conferință pe această temă. Richards inițiază proiectul *Action,* la „Workcentre", proiect de cercetare care este în curs de desfășurare și astăzi.

1995

Grotowski conferențiază la Northwestern University, Evanson (S.U.A.), unde prezintă și filmul *Arta ca vehicul*.

1996

Schimbă numele Workcenter „Jerzy Grotowski", în Workcenter „Jerzy Grotowski şi Thomas Richards", specificând faptul că toate cercetările au fost preluate practic de către Richards. Conferenţiază la: Bennington College (S.U.A.), la Şcoala Internaţională de Antropologie Teatrală (Copenhaga, Danemarca). La São Paulo, Grotowski şi Richards conduc un simpozion despre *Arta ca vehicul*. Grotowski primeşte, în Polonia, Premiul „Konrad Swinarski" pentru regie.

1997

Acceptă să preia postul de profesor la Catedra de Antropologie Teatrală, special creată pentru el la Collège de France. I se decernează Marele Premiu de către Fundaţia Culturală Poloneză.

Este invitat, împreună cu echipa sa de la Workcenter, la Wroclaw, la Centrul „Grotowski". Aici, pentru prima dată în Polonia, prezintă proiectul *Action* şi susţine o conferinţă împreună cu Richards, pentru a se duce apoi la Marsilia, unde va prezenta acelaşi lucru.

Grotowski susţine şapte din cele nouă prelegeri ale ciclului *La „lignée organique" au Théâtre et dans le rituel* la Collège de France. Din partea Universităţii din Bologna, primeşte Premiul de onoare. Şi aici prezintă proiectul *Action*.

1998

Susţine şi următoarele două prelegeri la Collège de France. Primeşte Premiul Golden Pegasus, oferit de regiunea Toscana, şi Premiul Beato Angelico. Devine cetăţean de onoare al oraşului Wroclaw.

1999

14 ianuarie – Jerzy Grotowski moare la Pontedera (Italia).

1991

Aureliu MANEA

Grotowski

Am văzut un spectacol care m-a înfiorat: *Prinţul constant*. Era făcut în aşa fel încât tulburarea psihică să se creeze de la prima apariţie a actorilor. Actorii intrau într-un ţarc îngust şi rotund cântând, strigând, agitându-se. Erai prins într-un vârtej aproape psihopatic. Erai martorul unui vis coşmaresc. Trupurile actorilor se înlănţuiau şi se despărţeau într-un ritm sufocant care treptat te făcea să crezi că imaginile conţin puteri copleşitoare. Rostirea era muzicală. Fanatismul se desfăşura în modalităţi estetice abundente. Bogăţia imaginaţiei se transforma într-o emoţie ce parcă începea să-ţi pătrundă în cele mai intime fiorduri ale sufletului. Nimic din spectacol nu era de prisos. Nimic nu devenea rutină. Tot timpul te aflai în miezul actului teatral, ardeau flăcările talentului pretutindeni în sala de spectacol. Am fost atât de uimit, încât mulţi ani am meditat la acest fel de artă teatrală. Şi astăzi, după zece ani, păstrez vie imaginea spectacolului. **Jerzy Grotowski** este un artist singular. Felul său de a face teatru descinde din adâncimi întunecate. Cred că arta sa plină de iluminări ale nopţilor ţine de *romantism*. Visele sale sunt obscure, conţin multe pasaje ce pot fi supuse psihanalizei.

O interpretare totală a artei sale este imposibilă. Acel spectacol era o rebeliune împotriva simţului comun. Erai supus unui şoc ce voia să-ţi trezească spaime ancestrale. Care dintre noi nu e sensibil la tortură? Eroul principal suferea aproape fizic. Ritualul era în aşa fel construit, încât erai violentat tot timpul. Te simţeai prea comod instalat în fotoliul tău de spectator. Deveneai martorul secretelor ascunse zilei. Ceva morbid se infiltra deasupra actelor. Omul devenea când urât, când frumos. Ţipetele, şoaptele, cântecele, implorau milă. Era necesară apariţia Dreptăţii. Însă nimeni nu se urnea din loc. Ritualul continua. Te aflai în imposibilitatea de a acţiona. Exact ca într-un vis unde nu poţi face nimic. Iar la sfârşit, epuizat, respirând chinuitor, *Prinţul constant* rămânea întins pe podeaua scenei, a ţarcului, iar tu spectator plecai ruşinat în suflet de neputinţa ta.

Mă gândesc la un vers memorabil: *„poezia în faţa realului e o bucăţică de zahăr aruncată în cuşca tigrului*". În ţarcul imaginat de scenograful lui Jerzy Grotowski devenea insuportabilă lipsa de milă a omului faţă de om. Martor al unor rituri crude, sălbatice, chinuitoare, obsedante, tu, spectator aflat în preajma ţarcului, erai dispreţuit în calitatea ta de spectator. Un impuls adânc se construia în tine, de-a lungul *ritului* deveneai o problemă, o întrebare. Spuneai: „Ce pot face pentru semenii mei?" erai obligat să iei o atitudine. Fanatismul mesajului spectacolului declara cu febrilitate porunca de a fi Om. *Grotowski* biciuia comoditatea celui ce zace în istorie, în preajma istoriei. Nimeni nu-l iartă pe cel ce trece nepăsător pe lângă timpul său. Aşa trebuie interpretat *şocul grotowskian*. Ruşinea ce ţi se trezeşte în suflet este obligatorie. Acesta este programul estetic al lui *Jerzy Grotowski*. Violenţa spectacolelor sale ţine să înfioare în noi acea zonă a *nepăsării* în faţa suferinţei. Mă gândeam, în timp ce vedeam spectacolul, la preoţii buddhişti de la Saigon care-şi dădeau foc în timpul războiului din Vietnam. Asistând la dezvăluirea *ţarcului secret*, ţâşnind din întuneric spre lumină, suferinţa te copleşea. Ţi se cerea milă şi dreptate. Moralitatea incandescentă alimenta actul teatral cu resurse fireşti, dar neîntâlnite prea des. Responsabilitatea devenea o necesitate. Misterul se

păstra intact. Cei zece spectatori care ne aflam în jurul țarcului, dacă am fi putut, l-am fi luat în brațe pe *Prințul Constant* şi l-am fi eliberat de agresor. Şi astăzi mă gândesc că, dacă noi, spectatorii, săream în țarc, chiar dacă spectacolul s-ar fi întrerupt, *Grotowski* ar fi fost pe deplin mulțumit. Aş spune că aceasta este dorința intimă sau secretă a fiecărui regizor. (pp. 58–59)

În *Britannicus* era prea multă estetică pentru ca stilul de mişcare să aducă naturalismul reacțiilor, dar ritualul era foarte influențat de spectacolul *Prințul constant* al lui Grotowski. Eu consider că prin *Rosmersholm* am adus în zona de cod teatral din țara noastră influența lui Grotowski. După mine, mulți colegi au folosit acest cod. (p. 174)

Există doi regizori foarte deosebiți, dar care mă înfioară prin fanatismul lor: Jerzy Grotowski şi Lucian Pintilie. De multe ori mă gândesc la ei şi caut sensul strădaniei lor. (p. 195)

(Din volumul: *AURELIU MANEA – El, vizionarul*, Bucureşti, 2002)

Ion PARHON

Sărbătoare internaţională la „Ţăndărică"

La 63 de ani de la prima ridicare de cortină, Teatrul „Ţăndărică" şi-a onorat cartea de vizită printr-o remarcabilă confruntare internaţională. *Cea de-a patra ediţie* a **Festivalului Internaţional al Teatrului de Animaţie**, sub genericul ***Bucurii pentru copii. Spectacole de colecţie****,* a adunat la start trupe valoroase din ţară şi din străinătate, care ne-au oferit imagini edificatoare, şi nu de puţine ori încântătoare, din spaţiul acestei arte ce nu întârzie să-şi afirme nădejdea legitimă ca şi în mileniul trei să-şi apropie interesul şi preţuirea spectatorilor. Vin în sprijinul acestei afirmaţii spectacole ca *Punguţa cu doi bani*, în regia lui Decebal Marin, la Teatrul „Ţăndărică", *Hänsel şi Gretel*, semnat de Varga Ibolya, datorat Teatrului „Puck" din Cluj-Napoca, *Facerea lumii*, în regia lui Atilla Vizauer, oferit de Teatrul „Gulliver" din Galaţi, *Visele*, în scenariul, regia şi scenografia lui Mc. Ranin, adus în festival de Teatrul de copii şi tineret din Constanţa, *Pinocchio*, în adaptarea şi regia lui Cristian Pepino, datorat Teatrului „Colibri" din Craiova, dar şi *Cel mai frumos dar*, dramatizare după Lev Tolstoi, realizată de Alina Nelega şi pusă în scenă de Gavril Cadariu la Teatrul „Ariel" din Târgu Mureş, ori *Cei trei purceluşi*, pe un text clasic, dar înnoit de verva artiştilor de la Teatrul „Bobita" din Ungaria. Momente de har şi haz au populat şi spectacolul cu *Vrăjitoarea pofiticioasă*, în regia lui Ion Ciubotaru, prezentat de Teatrul „Luceafărul" din Iaşi, *Balkan Magic*, reprezentaţia artiştilor bulgari din Sofia, semnată de Anghel Velinov, ori *Ghiocelul şi omul de zăpadă*, în regia lui Marius Rogojinschi, de la Teatrul „Vasilache" din Botoşani.

Aşa cum se întâmplă în orice confruntare amplă, ce nu se sfieşte să scoată la lumină nu numai performanţele, ci şi unele „pete în soare" din activitatea păpuşarilor, maratonul artistic de la „Ţăndărică" ne-a dezvăluit şi imagini ale rutinei şi comodităţii, tendinţa nefastă, dar tot mai puternică, de a transforma păpuşa într-o prezenţă episodică, nesemnificativă, de-a dreptul sufocată de jocul actorilor (poate şi de veleitarismul lor), fapt ce poate şterge graniţa firească dintre mijloacele de exprimare specifice păpuşarilor şi cele ale teatrelor de tineret. Pe de altă parte, efortul de a ridica ştacheta mesajului educativ într-o zonă mai înaltă şi mai ambiţioasă, lucru oglindit, de pildă, în spectacolul artiştilor de la Galaţi sau Constanţa, nu s-a împlinit potrivit aşteptărilor în alte cazuri, ca acela al reprezentaţiei cu *Serenadă pentru Cervantes*, concepută de secţia de animaţie a Teatrului „Bacovia" unde intenţiile s-au situat cu mult peste calitatea scenariului şi a viziunii regizorale, minate de ezitări, umor facil sau incoerenţă. La polul opus, în zona de mare altitudine a performanţei, ne-am întâlnit cu un artist excepţional, domnul Jordi Bertran, autor, regizor, interpret şi director al companiei spaniole care-i poartă numele, din Barcelona, într-un spectacol cu valoare de recital, intitulat, simplu, *Ofelia*, sau cu un alt spectacol valoros, *Cantos animata,* fidel imaginii video-cinematografice, dedicat adulţilor, creat de doamna Charlotte Puyk-Joolen, la Teatrul Magic din Maastricht, Olanda.

Memorabilă şi... admirabilă a fost versiunea după *Mica sirenă*, de Hans Christian Andersen, în regia lui Victor Ioan Frunză şi scenografia Adrianei Grand, realizată la Teatrul de Marionete din Arad. Acest spectacol a încheiat şi a încununat Festivalul printr-un veritabil triumf al artei marionetelor, ce îşi reafirmă astfel puterea lor de a supravieţui sincretismului şi eclectismului, tot mai prezente şi pe scenele teatrelor de păpuşi.

Alături de premiile oferite trupelor care au fost selecţionate în festival, dar şi de aplauzele ce au răsplătit evoluţiile păpuşarilor-studenţi din UNATC, Bucureşti, cu *Dragonul* şi *Visul unei nopţi de vară*, am trăit încă un eveniment sărbătoresc, atunci când prestigiosului artist păpuşar Rudolf Moca, din Târgu Mureş, i-a fost conferit *Premiul de excelenţă în arta animaţiei,* din partea UNIMA, premiu înmânat de către Călin Octavian Mocanu, directorul Festivalului şi al Teatrului „Ţăndărică". De la domnia sa, în calitate de organizator, aflăm şi ne grăbim să-i înştiinţăm pe iubitorii acestei minunate arte că la ediţia viitoare, din decembrie 2009, Festivalul „Bucurii pentru copii" ne va oferi „spectacole de colecţie" de pe toate cele cinci continente! Cine vor fi fericiţii care îşi vor putea procura biletele de acces în sala care şi de această dată a fost luat cu asalt? Nevoia ca fiecare spectacol să se înfăţişeze publicului de două sau trei ori se impune.

Marinela ȚEPUȘ

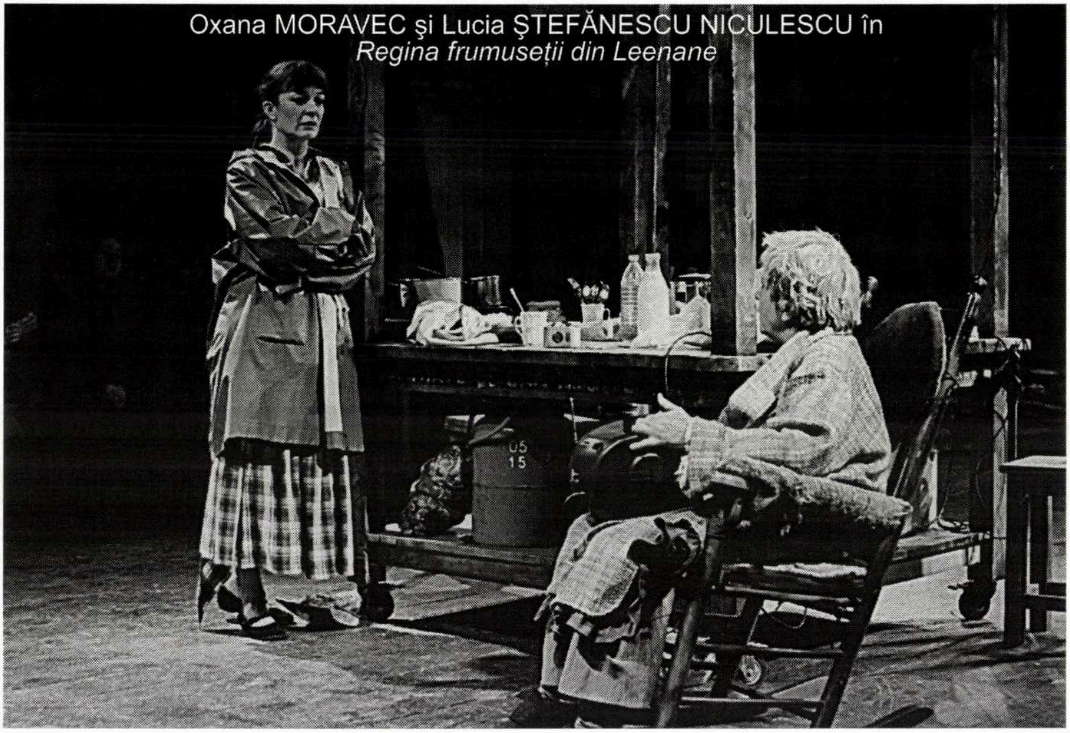
Toate festivalurile își au rostul lor

Nu cred că discuțiile privind numărul optim al festivalurilor de teatru din România se vor „stinge" prea curând. Vor exista mereu susținători ai ideii că există o inflație de asemenea manifestări, dar vor fi întotdeauna și apărători ai faptului că fiecare festival își are rostul său și că ordonatorii de credite dintr-o localitate sunt singurii în măsură să stabilească necesitatea unui eveniment teatral de anvergură în acel loc. Criticii „își pot da cu părerea", firește, dar nu socotesc că rolul lor în determinarea înființării, existenței sau desființării unui festival, oricât de (ne)însemnat, poate deveni hotărâtor. În acest context, sunt dintre cei care susțin că festivalurile nu strică nimănui. Pentru că, în interiorul lor, se poate coagula o idee sclipitoare, pentru că adună laolaltă producții importante, pentru că devin, adesea, prilej de sărbătoare pentru orașul în care se desfășoară, pentru că sunt în stare să adune mai mult public decât spectacolele curente ale unui teatru, pentru că măresc vizibilitatea instituțiilor de spectacol, vizibilitatea unui oraș, vizibilitatea unui județ... În fine, sunt de acord cu faptul că nu toate festivalurile au aceeași importanță, sunt de acord cu faptul că unele n-au nici idei, nici efect – sunt numai niște acțiuni bifate, prin intermediul cărora, eventual, se mai pot cheltui niște bani sau care slujesc unor orgolii... Asemenea manifestări, însă, dispar repede și nu lasă urme. Prin urmare, nici acelea nu ajung să devină nocive...

Ultimul festival de teatru al anului trecut a avut loc în decembrie; se numește **DAVILASTUDIOINTERFEST** și s-a desfășurat, la Pitești, între 10 și 15 decembrie 2008. Are, după cum se poate vedea, un nume lung și sofisticat și asta obligă. Îi obligă pe organizatori să găsească spectacole de studio în împrejurarea în care studiouri nu prea există în țară... A se avea în vedere faptul că producțiile care se desfășoară cu publicul pe scenă sunt departe de a deveni spectacole de studio numai prin faptul că au decor puțin și cel mult 200 de scaune pentru spectatori. Teatrul de studio are regulile sale și e bine să nu cădem în capcană... Particula „INTERFEST" presupune că este măcar un pic și internațional... Teatrul „Davila" a reușit, în cea mai mare măsură, să se „achite" onorabil de tot ceea ce a presupus realizarea unui eveniment de ținută. La una dintre edițiile desfășurate acum mulți ani, am constatat, cu uimire, că toate reprezentațiile au avut loc la... Sala Mare. Deși se numea tot Festival de teatru de studio. În 2008, o singură producție a ieșit din sfera teatrului de studio, *Regina Frumuseții din Leenane* de Martin McDonagh, (Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești, regia: Andreea Vulpe, scenografia: Dan Titza). Spectacolul este, însă, atât de frumos, de dens și a produs publicului o asemenea desfătare, încât juriul a trecut cu ușurință peste faptul că e o montare mai puțin convențională, în niciun caz de studio, și l-a premiat cum se cuvine (Premiul pentru cea mai bună regie: Andreea Vulpe, Premiul pentru cea mai bună scenografie: Dan Titza, Premiul pentru cea mai bună actriță: Oxana Moravec).

Au existat și două participări (foarte timide) din străinătate: Teatrul Kneajevsko Srpski din Krakujevas (*Însemnările unui nebun* de Gogol, regia: Dușan Stanikic) și Teatrul Sterija din Vîrșeț (*Relatare despre moartea mea* de Gabriel Chifu, regia: Bogdan Costin).

Teatrul-gazdă a prezentat două titluri: *Skin Deep* de Paul Meade, regia: Dan Tudor, scenografia: Cristina Ciucu (cu adevărat cel mai adecvat spectacol de studio din



Oxana MORAVEC şi Lucia ŞTEFĂNESCU NICULESCU în *Regina frumuseţii din Leenane*

festival, laureat cu Premiul pentru cel mai *bun* spectacol şi cu Premiul pentru cel mai bun actor: Florin Dumitru) şi *Peşte cu mazăre* de Ana Maria Bamberger, regia: Liana Ceterchi.

În rest, *au fost şi spectacole bune, şi spectacole mai puţin reuşite... Ca la orice festival...*

La această ediţie, a XII-a, au fost prezente şi două actriţe cu o carieră exemplară: Virginia Itta Marcu, evoluând într-un rol extraordinar, Chunga, din *La Chunga* de Mario Vargas Llosa, regia: Cristian Dumitru, Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov şi Ileana Zărnescu, jucând cu multă naturaleţe, umor şi înţelepciune un personaj destul de anost din scriitură (Mama din *Peşte cu mazăre*). Ei bine, cred că menirea festivalurilor de teatru este şi acela de a aduce în faţa noastră nume de excepţie ale scenei româneşti... De a ne aminti permanent că mari actori se află şi în ţară, nu doar în Bucureşti... De a ne convinge să-i preţuim şi să-i aplaudăm pentru fiecare apariţie...

Nu am nimic de comentat nici în privinţa organizării: materiale publicitare au existat, punctualitatea nu a lăsat de dorit, iar reprezentaţiile s-au desfăşurat în condiţii normale. Un lucru, însă, tot a fost întristător: mica şi cocheta sală studio nu a fost nici măcar o dată plină... Deşi ziarele, televiziunile şi posturile locale de radio au anunţat cu destoinicie evenimentele... Deşi am văzut afişe prin oraş... Nu ştiu exact unde s-a produs disfuncţia, dar organizatorii trebuie să aibă în vedere faptul că un festival se face, în primul rând, pentru public. În fond, chiar vizibilitatea teatrului este condiţionată de spectatori... Pledez, dar, pentru o conciliere cu publicul... Cum se poate face asta? Poate prin implicarea mai vădită a spectatorilor în viaţa curentă a teatrului: sondaje de opinie, spectacole-dezbatere, spectacole-lectură, concursuri prezentate la radio, cu premii constând în invitaţii la spectacole...

Livia MOVILESCU

Cu teatrul la club

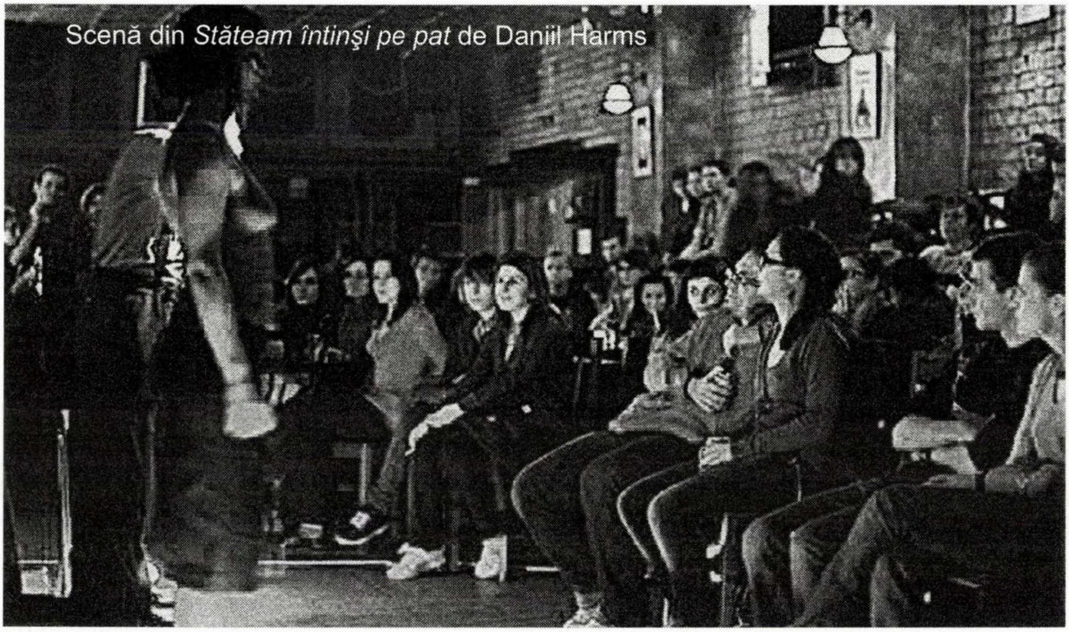
Chiar dacă statisticile susțin că tinerii nu se mai duc la teatru, la Iași s-a găsit o cale prin care teatrul să ajungă la ei. În perioada 17–21 decembrie 2008, a avut loc prima ediție a Festivalului de Teatru Neconvențional **„ArtForumFest Teatru de club"**, finanțată de Primăria orașului, în programul aniversar „Iași 600". Evenimentul a pus la cale o întâlnire între actori și spectatori în afara clădirii sobre a teatrului tradițional, o întrevedere lejeră în Dublin Pub, un local cu specific irlandez, din incinta Casei de Cultură a Studenților. Scena, înlocuită de ringul de dans, și scaunele pentru public, aranjate în jurul meselor din lemn, au conferit o nouă perspectivă simplei „ieșiri la un suc" cu prietenii. Compania FaPt, organizatorul manifestării, alături de criticul de teatru Oltița Cântec, coordonatorul artistic al Festivalului, au reușit prin agenda de spectacole să demonstreze că teatrul își poate găsi loc oriunde s-ar afla spectatorii săi, singurii care pot dărui vitalitate și semnificație jocului actoricesc. Teatrul de club a depășit tiparele și s-a apropiat cu ochi atent de cei care îl inspiră, de public. Acestuia i-a fost lansată o provocare, care a însemnat, pentru mulți, inițierea în tainele teatrului.

Selecția Festivalului a așezat în program teatre de stat („Sică Alexandrescu", Brașov, și „Luceafărul", Iași), dar atenția s-a îndreptat și asupra companiilor independente, care doresc să aducă o contribuție originală la teatrul de tip clasic. Astfel, vreme de cinci zile, Dublin Pub a fost luat cu asalt de un număr mare de tineri. Clubul are circa 200 de locuri și, seară de seară, localul a fost plin, unii urmărind spectacolul stând în picioare. Deși ArtForumFest li s-a adresat clar tinerilor, printre cei prezenți în public i-am zărit și pe Cristian Hadjiculea (directorul Teatrului Național „Vasile Alecsandri", Iași), Mihai Pricop (Primăria Iași), Ștefan Oprea, Florin Faifer (critici de teatru), Constantin Parascan (muzeograf, Muzeul Literaturii Române Iași), Emil Coșeru, Irina Scutariu, Nucu Ionescu (actori).

Festivalul a fost deschis de Teatru 74 din Târgu Mureș, cu spectacolul *Cum am mâncat un câine,* cu Theo Marton, regia Adi Iclezan. Povestea este simplă și te surprinde tocmai prin realismul ei. Morala acesteia spune că viața, prin toate încercările ei, îl poate schimba atât de mult pe om, încât acesta să ajungă de nerecunoscut pentru cei din jur, și chiar pentru el însuși. Asociația „St.Art" din București a venit la Iași cu *Se iubesc* de Pierre Palmade și Muriel Robin, nouă scheciuri care surprind în notă comică diferite aspecte ale vieții de cuplu. *Fuck You, EU.ro.PA!* de Nicoleta Esinencu, susținută de actrița Ligia Stan (Teatrul „Sică Alexandrescu", Brașov), este o reprezentare a generațiilor născute în perioada comunistă și puse acum în fața provocării de a-i supraviețui. Contribuția Teatrului „Luceafărul" din Iași a fost *Oase pentru Otto* de Lia Bugnar, lucrare premiată la Dublin Fringe Festival pentru cea mai bună situație dramatică. Este povestea a două fete, care ajung în situația de a alege să încalce barierele morale impuse de societate. Limita dintre bine și rău este diferită pentru fiecare persoană în parte și ficare poate decide doar pentru sine.

„ArtForumFest" a fost un mijloc pentru ca teatrul să se apropie de public, ca publicul să facă parte din reprezentarea teatrală a propriei vieți. „Teatrul Luni" de la Green Hours, București, nu putea lipsi de pe afiș. *L–V: 8–16*, „one man show"-ul lui Lari Giorgescu, un spectacol de Ioana Păun, înfățișează realitatea dură – iluzia reușitei în viață. Totul pare perfect atât timp cât fiecare are un loc de muncă. Numai că adesea acesta, *job*-ul, nu oferă nicio satisfacție, doar un apartament pentru care plătești rate toată viața și multă singurătate. Închis în propria colivie de aur, omul

Biblioteca Județeană MUREȘ TÂRGU MUREȘ


Scenă din *Stăteam întinşi pe pat* de Daniil Harms

se plafonează, iar frica îl opreşte să se schimbe. Odată devenit parte a mecanismului care funcţionează opt ore pe zi şi cinci zile pe săptămână, libertatea devine doar un concept. *Povestea poveştilor*, prezentată de Teatrul Tandem din Piatra Neamţ, i-a îndemnat pe spectatori să trăiască altfel şi, inspiraţi de creaţiile lui Ion Creangă, să accepte să se manifeste liber, uitând de constrângeri. Nesiguranţa cu care tinerii privesc viitorul şi uşurinţa cu care aceştia se lasă modelaţi de limitele impuse de societate a fost tema spectacolului *Tânăr, caut job*, de compania DEMO din Iaşi. Într-o cu totul altă cheie dramatică, spectatorii au putut urmări *Gunoierul* de Mimi Cornel Brănescu (Teatrul Ararat, Baia Mare). Comedia de replică şi de situaţii a transmis un adevăr simplu: gunoiul este povestea de viaţă a individului şi îl prezintă în toată complexitatea lui. *Călătoria* după *Pescăruşul Jonathan Livingstone* de Richard Bach a plăcut prin poezia imaginilor video şi a mişcărilor cu care actorii-dansatori au înfăţişat-o. Teatrul Undercloud Bucureşti a vorbit astfel despre drama tânărului care îşi doreşte ceva mai mult decât zborul limitat al celorlalţi.

În ultima seară, compania „Auăleu, teatru de garaj şi curte" – Timişoara a jucat *Stăteam întinşi pe pat*, după Daniil Harms. Apelînd la teatrul absurdului, Ovidiu Mihăiţă şi Christine Cizmaş au dezvoltat teatral tema iubirii, a cuplului. Un spectacol de improvizaţie a încheiat evenimentul ieşean. *Just Push Play* nu a fost teatru în adevăratul sens al cuvântului, ci mai degrabă o interacţiune între actori din Iaşi, Cluj şi Bucureşti şi spectatori, urmând un scenariu preexistent.

Festivalul de Teatru „ArtForumFest Teatru de club" şi-a atins scopul: a demonstrat că teatrul poate fi actual, poate contura frânturi din viaţa tinerilor, îi poate surprinde şi emoţiona. Relaţiile afective, prietenia, raporturile cu societatea, cu familia au fost subiecte predilecte. Prin intermediul Festivalului, Iaşul a făcut cunoştinţă cu teatrul de club. Spectacolele prezentate şi *workshop*-ul Teatru Forum, desfăşurat în perioada festivalului, au oferit posibilitatea spectatorilor de a schimba locurile cu cei de pe scenă, de a dobândi curaj să iasă din cotidian. Original, liber şi surprinzător, jocul de scenă neconvenţional a reprezentat imboldul de care tinerii ieşeni aveau nevoie pentru a se apropia şi mai mult de teatru.

INTERVIURI

Mihaela ARSENESCU WERNER:

„Teatrul este a doua mea natură!"

După ce a absolvit IATC Bucureşti (1971), la clasa prof. Constantin Moruzan, Mihaela Arsenescu Werner a fost angajată la Teatrul Naţional din Craiova, iar din anul 1981 s-a transferat la Naţionalului ieşean. La Craiova a interpretat, printre altele, Desdemona (*Othello* de William Shakespeare), Sânziana (*Sânziana şi Pepelea* de Vasile Alecsandri), Lady Macbeth (*Macbeth* de William Shakespeare). La Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" Iaşi a început cu Vera (*Calul verde* de Constantin Popa), continuând, printre altele, cu Rosalinda (*Cum vă place* de Shakespeare), Vera (*Vânătoare de raţe* de Aleksandr Vampilov), Meropa (*Arma secretă a lui Arhimede* de Dumitru Solomon), Margareta (*Gaiţele* de Alexandru Kiriţescu), Domnişoara Cucu (*Steaua fără nume* de Mihail Sebastian), Adela (*Cu cărţile ascunse* de Antonio Buero Vallejo), Beatrice (*Efectul razelor gamma asupra anemonelor* de Paul Zindel, Premiul AICT pentru interpretare), Elise din (*Pelicanul* după August Strindberg, nominalizare la Premiul UNITER pentru interpretare), Ogudalova (*Fata fără zestre* de Aleksandr Nikolaevici Ostrovski, nominalizare la Premiul UNITER pentru interpretare), Victoria Sava (*Fii cuminte, Cristofor!...* de Aurel Baranga, Premiul pentru interpretare la Festivalul Naţional de Comedie Galaţi), Jacques mama (*Jacques sau supunerea. Viitorul e în ouă* de Eugen Ionescu), Maude, Doamna Chasen (*Harold şi Maude* de Colin Higgins) etc. Mesajul actriţei către public: „Actorul este un om obişnuit peste care Dumnezeu a turnat o ploaie de aur".

Oltiţa Cîntec: Doamnă Mihaela Arsenescu Werner, dacă ar fi să socotiţi cât timp din viaţă aţi consacrat teatrului, cam cât ar rezulta, câţi ani, câte zile pe săptămână?

Mihaela Arsenescu Werner: Teatrul este a doua mea natură. Din păcate, prima este una profund burgheză. Prin urmare, personalitatea mea seamănă cu o „monstruoasă coaliţie" burghezo-actoricească: un dinamism teatral la purtător, o interpretă în dublu rol şi ce regie! În plus sunt propriul meu spectator, căci uneori detaşarea critică îmi reuşeşte de minune. Ar putea fi teatrul particular perfect, dacă n-ar trebui să mediez şi conflicte. „Teatrul sunt eu" – sună spectaculos, nu?

O.C.: *Care a fost momentul în care v-aţi dat seama că actoria este misiunea dumneavoastră?*

M.A.W.: Nici acum nu ştiu dacă menirea mea era să aparţin teatrului. Educaţia şi structura mea interioară m-ar fi destinat mai degrabă medicinei sau diplomaţiei. Hazardul a făcut ca, la 17 ani, cu o pregătire excepţională oferită de rigoarea aristocratică a Dinei Cocea să fiu admisă cu cea mai mare medie la Şcoala de Teatru a lui Caragiale. De aici încolo... e o „chestiune de seducţie"!

O.C.: *Ce vă amintiţi despre primul rol pe care l-aţi interpretat ca actriţă profesionistă?*

M.A.W.: Primul meu rol a fost Desdemona şi am debutat la Varşovia. După spectacol, m-am trezit în faţa teatrului, cu un morman de flori în braţe, singură. Apare un şofer de taxi: – „Unde vreţi să mergeţi? „– „La hotel." – „Am văzut spectacolul; n-am înţeles mare lucru, dar ceva mi-a plăcut"! – „Ce anume?", întreb. –„Dumneavoastră!". Şi nu mi-a taxat cursa. L-am ţinut minte ca pe primul meu admirator...

În *Harold şi Maude* de Colin Higgins

O.C.: *Care rol, din zecile pe care le-aţi interpretat, v-a înspăimântat cel mai tare?*

M.A.W.: De rolurile de care mi-a fost teamă m-am şi îndrăgostit, iar „gura criticii" a afirmat că au fost şi izbutite: Elisabeta I, Elise, Betty Zărghita, Harita Ogudalova, Maude, Doamna Ignazia, Abigail, Adela şi multe altele care de atunci sălăşluiesc în fiinţa mea...

O.C.: *Sunteţi şi cadru didactic la Universitatea de Arte „George Enescu" Iaşi. Care sunt principalele lucruri pe care vă străduiţi să le transmiteţi studenţilor dumneavoastră?*

M.A.W.: Energia, pasiunea, munca fără preget, respectul faţă de public, gustul inconfundabil al reuşitelor sau al tristeţilor oricărui practician (autorizat de vocaţie!) al unei arte vii şi nobile cum este Teatrul. Îmi plac doar studenţii care dublează talentul cu multă muncă.

O.C.: *Sunt foarte multe domenii ale vieţii sociale în care actoria e importantă (politică, avocatură, afaceri etc.). Ştiu că aţi avut un asemenea curs la o universitate ieşeană. Daţi-ne câteva detalii.*

M.A.W: Am avut privilegiul de a antrena psiho-fizic subiecți destinați unei profesii publice (drept, jurnalism). Le-am oferit module opționale: defectologie, ortofonie, imagine şi discurs public, antrenament-prompter pentru *speaker* TV etc.; cei înzestrați cu spirit ludic au mers până la capăt, înfruntând publicul cu texte de Molière, Ionesco sau Caragiale. Câțiva pasionați mi-au rămas în suflet pe viață.

O.C.: *Anii aceştia nu constituie o perioadă prea grozavă pentru arta teatrală. Ce anume credeți că îi lipseste teatrului acum, în general, ca artă?*

M.A.W.: Teatrului ca artă nu-i lipseşte nimic. Lipsesc în schimb, adesea, regizori inspirați, actori proteici, manageri competenți, stipendii decente şi mai ales (vai, prea des!) un gust artistic de calitate.

O.C.: *Nici pentru Naționalul ieşean anii aceştia nu constituie un moment fast. Ce anume i-ar trebui acestei instituții pentru a reintra în circuitul valoric național?*

M.A.W.: În afară de perla rară, de valoare european-patrimonială a Sălii Mari? Am auzit că un teatru din Georgia şi-a închis porțile şi a reangajat actorii prin concurs:

doar un sfert s-au dovedit competitivi. Din păcate, teatrele nu sunt instituții de binefacere. Regizori care confundă limbajul teatral cu sanscrita, actori incapabili să rostească inteligibil o replică, manageri neinspirați – iată „roluri" care nu contribuie la reintrarea Naționalului în marele circuit valoric. Dar, „semne bune anul are"!

O.C.: *Dacă ar fi să vă întoarceți în timp, ați schimba ceva din trecut?*

M.A.W.: Ca perfecționistă incurabilă, aş remodela trecutul meu artistic şi cel particular. În imaginație se poate! Asta ne mai linişteşte mustrările de cuget...

O.C.: *Cum faceți că rămâneți mereu tânără?*

M.A.W.: Că par tânără fizic e o iluzie, fireşte. Că încerc să rămân tânără sufleteşte e o realitate. Între „a fi" şi „a părea" e o distanță confortabilă în care se cuibăreşte întreg misterul ființei omeneşti. Teatrul, o artă plămădită din iluzii, soarbe apa vie a acestei taine şi-şi menține etern tinerețea. Odată cu el trăim şi noi, actorii, iluzia nemuririi...

O.C.: *Sunteți şi autor, ați semnat volumul* Tentația abisului, *teza de doctorat susținută în urmă cu câțiva ani. Cât din cariera actriței Mihaela Arsenescu Werner se află între copertele acestei cărți?*

M.A.W.: O parte importantă: eroine care m-au „bântuit" cu destinele lor tragice, abrupte, complexe, abisale. Eu m-am străduit ca situațiile-limită în care mari autori dramatici le-au plasat să treacă rampa, iar ele, recunoscătoare, m-au luat de mână când am avut de înfruntat propriile impasuri majore. Câteva mi-au adus premii, nominalizări, săli arhipline. La capitolul recunoştință, sunt datoare Floricăi Ichim şi lui Constantin Paraschivescu pentru generoasa recenzie a lucrării mele. Îmi place să mulțumesc, e o formă de respect. Doar pana criticii învinge efemeritatea trudei noastre. Criticilor mei, cu dragoste, le voi dedica cea de-a treia carte. Titlul? *Aripă de fluture.*

O.C.: *Ați refuzat vreodată vreun rol? Care? De ce?*

M.A.W.: Am două defecte majore (printre altele!): îmi place să elaborez, „să dospesc", gândesc prea mult uneori; pe de altă parte, acționez impulsiv, imprevizibil şi incomod. Dacă mă gândesc bine, niciun rol n-ar trebui refuzat, e o experiență. Dacă acționez impulsiv, refuz instinctual partiturile cu exhibiții neaoşe de limbaj sau atitudine. Sunt tot atât de incapabilă să rostesc vulgarități pe scenă (doar de dragul unei mode a străzii!) ca şi să mă aventurez pe Himalaya...

O.C.: *Teatrul e, prin definiție, muncă de echipă. Cum arată echipa ideală în care visați să lucrați?*

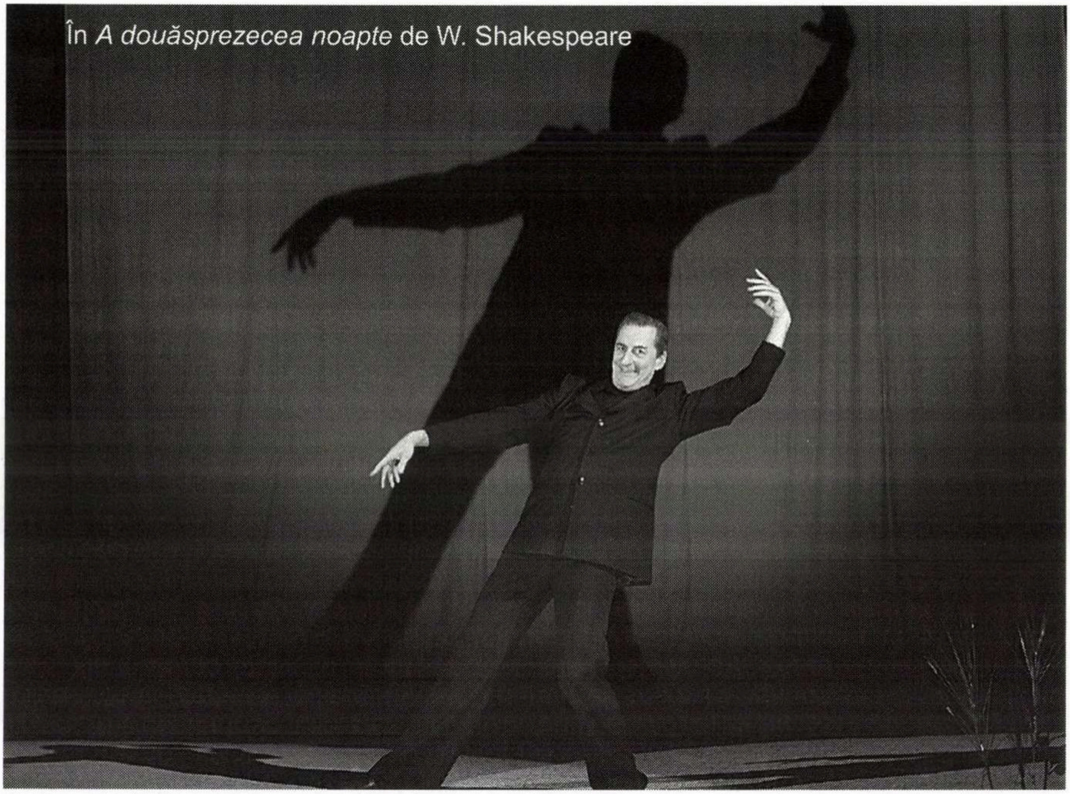
M.A.W.: Echipa ideală nu există, altfel la ce-am mai visa? Totuşi, iată rețeta mea preferată: regizorul să ştie ce vrea, să ajute actorii să-i pună ideile în valoare, actorii să aibă încredere în regizor, să fie încântați de scenograf, să se respecte între ei şi, Doamne, iată şi imposibilul... să se iubească, să atragă starea de grație care zămisleşte bijuterii teatrale. Se mai întâmplă!

O.C.: *Sunteți printre actorii care aduc lumea la teatru. Care e secretul dumneavoastră profesional?*

M.A.W.: Nu amestec niciodată viața personală cu cea profesională. Când lucrez (joc, regizez sau „dăscălesc") mă detaşez de toate problemele civile, deloc simple de altfel. Fiecare spectator merită, cred, şansa de a uita, măcar pe durata reprezentației de poverile sale existențiale sau sufleteşti. Dacă un om obişnuit vine la teatru doar pentru că numele meu pe afiş i se pare o garanție de calitate, mă consider obligată, la rândul meu, să-mi dăruiesc fără rezerve energia şi talentul, hărăzit de Dumnezeu, pentru a-l răsplăti. Pentru ce ne-au oferit zeii Teatrul? Ca să-l dăruim...

Interviu realizat de Oltița CÎNTEC

În *Efectul razelor gamma asupra anemonelor* de Paul Zinder



Florin MIRCEA:

„Sunt dependent de teatru!"

Conversaţia cu Florin Mircea e o plăcere. Actorul are prezenţă de spirit, umor, e sincer, ironic atât cât trebuie, ştie cum să spună lucrurilor pe nume. S-a alăturat trupei Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi în anul 1973, când a absolvit Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică Bucureşti, la clasa lui Moni Ghelerter. „Iaşul nu intra în planurile mele, avea şi atunci renumele că e un teatru conservator, dar Teofil Vîlcu, directorul, mă văzuse la Casandra şi îmi lansase propunerea. Am ajuns aici împreună cu Geo Costiniu şi cu regizorul Baraş Brandy", îşi aminteşte interpretul. A jucat pe scena ieşeană, căreia i-a rămas fidel, sute de roluri. Cel mai recent e recitalul poetic *Visând la umbra morilor de vânt.* **Premiile nu l-au ocolit; le-a primit la Oradea, Timişoara, la Galele UNITER, pentru rolurile din** *Anecdote provinciale.* **Preşedinţia l-a decorat cu Ordinul Meritul Cultural, Ministerul Culturii cu Diplomă de excelenţă. Să nu uităm aprecierile scrise ale criticii şi aplauzele publicului.**

Oltiţa Cîntec: *Cum aţi nimerit în lumea teatrului, domnule Florin Mircea, ştiu că e o poveste care merită spusă!*

Florin Mircea: A fost un vis al meu, apărut brusc, dar care s-a împlinit. Locuiam la Focşani, unde teatrul găzduia spectacole deosebite de la Bucureşti, Brăila, Galaţi.

Eram nelipsit. Când nu aveam bani de bilet, rugam portarul să mă lase să intru pe la jumătatea reprezentației, să văd măcar ceva. Teatrul mă fascina, dar nu mă gândeam pe atunci că actoria ar putea deveni profesiea mea. Prin clasa a XI-a, dirigintele ne-a întrebat ce specializări vrem să urmăm, iar eu am zis că vreau să mă fac actor. Toți s-au uitat ciudat la mine, dar, iată, m-am ținut de cuvânt. A fost un proiect personal dificil, dar am găsit în mine puterea de a-l face să devină realitate.

O.C.: *A fost mai greu decât în cazul altora. Cât de greu a fost?*

F.M.: Dificultățile proveneau din faptul că, spre deosebire de cei care voiau să facă actorie pentru că aveau calitățile native absolut necesare profesiei, eu m-am dus la actorie pentru că nu le aveam.

O.C.: *Nu prea înțeleg!*

F.M.: Aveam mari probleme de vorbire, eram peltic, aveam un glas care se ducea în cap, numai nu graseiam, dar în rest aveam de la natură tot ceea ce nu trebuie să aibă un actor. În plus, mă chinuia tracul. Emotivitatea îmi bloca diafragma, îmi tremurau mâinile, nu mai puteam articula. Mă blocam. În sufletul meu ştiam însă că teatru trebuie să fac şi am perseverat. În zece ani, am dat de şase ori admitere. Timp în care, la Oneşti, am activat într-o trupă de amatori. Citisem Stanislavski din scoarță în scoarță, îl ştiam aproape pe de rost, dar în primul rând îmi dădeam seama că am în mine puterea de a-mi învinge toate defectele şi de a deveni actor. Simțeam că trebuie să mă adresez oamenilor pe această cale, a artei teatrale. Şi cu admiterea a fost o poveste. Când, în sfârşit, obținusem una dintre notele minimale la admitere, a trebuit să aştept o suplimentare a numărului de locuri. Nostim a fost când părinții mei m-au întrebat ce-am făcut. Le-am dat un răspuns monumental: „Cred că am reuşit *puțin*". Au rămas derutați!

O.C.: *Cum a fost prima zi de student la Actorie, ce vă amintiți despre ea?*

F.M.: Terifiantă. Eu aveam deja 31 de ani, eram mai matur decât ceilalți şi ajunsesem student datorită voinței mele extraordinare. Eram timorat, dar atmosfera de echipă, amicală – eram coleg cu Mihai Mălaimare, Mihai Dinvale, Despina Marcu, printre alții –, m-a adus la o stare optimă de lucru. Trăiam un fel de adolescență târzie, dacă vreți, eram avântat, nesăbuit, de multe ori, dar în actorie aşa trebuie să fii.

O.C.: *Dar prima zi la Iaşi?*

F.M.: Norocul meu profesional la Iaşi s-a numit Cătălina Buzoianu. Ea lucra aici când am venit şi avea un stil minunat. Nu era un regizor tiranic, te lăsa să elaborezi, dezvolta şi ea în funcție de potențialul tău, de ceea ce propuneai. Pentru că eu construiesc întotdeauna rolurile, asta am încercat să fac de fiecare dată: să realizez un personaj care să nu aibă nimic comun cu mine însumi. Spre deosebire de celelalte arte, unde devii creator fiind tu însuți, în teatru eşti actor când nu mai eşti tu însuți, când devii altcineva. Toți actorii tind spre aşa ceva, dar nu cu toții reuşim, din păcate, şi cei care reuşesc, reuşesc foarte rar. Şi colectivul era minunat atunci. Vă spun sincer, abia aşteptam să se încheie concediul, să revin la teatru.

O.C.: *Acum cum e?*

F.M.: Acum e... cu totul altfel. Şi vremurile sunt altele, şi oamenii s-au schimbat. Îmi lipseşte atmosfera din trupa de atunci, când cei din generația matură ne povățuiau, ne dezvăluiau tainele unei profesii complicate, dificile, pe care nu oricine poate să o facă. Atunci actorul avea un statut clar, era cineva exact în acest sens al cuvântului. Actorul era un om deosebit, recunoscut de societate pentru că are capacitate de creație, capacitatea de a-i aduce pe oameni în sala de spectacol,

de a-i *face* pe alții să se bucure sau să se întristeze. Şi acum am colegi extraordinari, cu care mă înțeleg foarte bine, dar colegialitatea se manifestă pe grupuri mai restrânse ca număr. Nu spun asta pentru că sunt un nostalgic. Comunismul a avut multă zgură de care trebuia să scăpăm, numai că aruncându-se zgura peste bord, s-au aruncat odată cu ea şi multe lucruri bune. Acum nu ne mai întâlnim nici în ziua de salariu, căci primim salariile pe card!

O.C.: *Dacă v-ați putea întoarce în timp, ați schimba ceva dintre trecut?*

F.M.: Nu, n-aş schimba nimic. Poate aş aduce ceva din trecut în prezent. Mi-e dor de sistemul acela de abonamente care arăta tuturor, şi publicului şi artiştilor, ce se va lucra în sezonul viitor. Acum se lucrează de azi pe mâine, ce se nimereşte, e ca la răvaşele acelea surpriză! Nu simt că există un plan artistic, sunt lucruri improvizate, lipite. Vine un regizor care montează ce vrea el, vine altul, lucrează ce vrea el, proiectele acestea ar trebui să se armonizeze într-un program măcar pe stagiune, să existe o linie artistică.

O.C.: *Ce îi lipseşte Naționalului ieşean în acest moment?*

F.M.: Sala, un program artistic, o viziune managerială care să pună în acord puterile trupei cu aşteptările publicului. Teatrul ar trebui să fie un mijloc educațional,

spectatorii trebuie atraşi, formaţi. Ne-ar trebui şi o trupă calibrată valoric şi pe categorii de vârste.

O.C.: *Până să deveniţi student la Teatru, aţi avut o experienţă de şantier. Priviţi cu ochi de expert şantierul de la Naţional?*

F.M.: Nu ar fi rău să pot ajuta la ceva. Dar nu pot decât constata că, după o perioadă în care se lucrase bine, când s-a ajuns la finisaje, lucrările s-au oprit. Şi încă de doi ani. E păcat ca interese politice, financiare sau de care or mai fi ele, să afecteze o clădire de patrimoniu de valoarea acesteia, să afecteze viaţa unei instituţii şi vieţile unor artişti.

O.C.: *A fost o perioadă în care aţi fost profesor la Facultatea de Teatru din Iaşi. Aţi perceput-o ca pe o experienţă provocatoare*?

F.M.: Asta s-a întâmplat, eu nu am vrut neapărat. Dar puteam, într-adevăr, să transmit tinerilor aspiranţi la statutul de actor câte ceva din experienţa mea de ani de scenă. Le-am fost nu neapărat profesor, ci prieten. Adică îi ascultam, îi susţineam, dar îi şi urecheam atunci când era cazul. Majoritatea îmi dau şi acum telefoane, vorbim, ceea ce, nu-i aşa, arată că am procedat bine cu ei.

O.C.: *I-aţi transmis şi fiului dumneavoastră patima scenei. Florin Mircea Jr. e actor la Teatrul Tineretului Piatra Neamţ.*

F.M.: Asta e o altă poveste care merită relatată. Fiul meu era un rebel în anii de liceu şi cam făcusem cu el turul liceelor ieşene, pe motive de disciplină. Când a venit momentul să opteze pentru o facultate, mi-a spus brusc: Teatru! Nu fusese vorba niciodată până atunci despre asta. Slavă Domnului, nu-mi moşteneşte defectele de care spuneam, din punctul acesta de vedere natura a fost mai generoasă cu el. Ceea ce îi lipseşte însă e încrâncenarea mea în proiectele în care e implicat. Asta i-ar fi prins bine. Eu şi acum abordez orice nou rol cu aceeaşi îndârjire, pozitivă, ca la începutul carierei. Asta mă motivează.

O.C.: *Laboratorul de creație al fiecărui actor e fascinant atunci când artistul lucrează. Aveți o manieră specifică de a vă apropia de noile roluri sau procedați altfel de fiecare dată?*

F.M.: Sunt roluri pe care le intuiesc de la prima lectură, dar sunt şi altele de care nu mă pot apropia nici după premieră, nu reuşesc să devin personajul pe care mi l-am imaginat. Eu am nevoie să-mi creez o imagine a personajului, iar în momentul în care îl vizualizez mental, el capătă o viață proprie, independentă de mine. Are modul lui de a vorbi, de a se comporta, are o gestică numai a lui, care nu depinde de mine şi care capătă o anumită independență. Eu devin un purtător al lui, el devine o entitate de sine stătătoare. La fiecare nou rol îți faci visuri, îl doreşti într-un anume fel. Uneori reuşeşti să ajungi la propunerile pe care ți le-ai făcut, alteori, nu. Dragi mi-au fost toate rolurile în momentul abordării, satisfacții mi-au dat unele mai mult, altele mai puțin, dar ele toate sunt ale mele şi mi le-am asumat. Sunt actori care visează toată cariera la anumite roluri. Eu nu mi-am dorit un rol ori altul. E o superstiție a mea. Cred că am ajuns la acea vârstă şi maturitate artistică la care teatrul, instituția unde lucrez ar trebui să se gândească, şi nu numai pentru mine, ci şi pentru ceilalți colegi ajunşi la un anumit nivel de dezvoltare artistică, la nişte partituri de palmares. Or, noi jucăm aleatoriu, ce se întâmplă, ce se nimereşte. După ce am câştigat Premiul UNITER pentru interpretare, am stat un an şi şapte luni de zile fără să urc pe scenă! Nu comentez cauzele, relatez numai faptele. Totul porneşte de la alcătuirea repertoriului şi de la respectarea planurilor pe care ți le faci. Cred, spre exemplu, că ar fi normal ca un actor ajuns la o anumită vârstă, experiență, maturitate artistică, să ştie ce va juca în stagiunea viitoare. Eu ştiu doar de azi pe mâine dacă joc, ce joc, sau dacă nu cumva mi se scot piesele de pe afiş, din repertoriu. Asta e o durere pe care-o port în mine. Atunci ce să mai spun eu că mi-aş dori anumite roluri, că aş vrea să joc ceva? Sper doar nişte roluri în care să-mi pot da măsura, în care să pot valorifica experiența acumulată. Doresc partituri de palmares, autori de seamă, roluri în care să mă pot exprima şi prin care să pot da măsura a ceea ce am acumulat până acum din punct de vedere actoricesc.

O.C.: *Cum arată o zi din viața actorului Florin Mircea*?

F.M.: Pentru mine, disciplina în profesie e sfântă. Îmi încep ziua cu o jumătate de oră de exercițiu fizic, fac asta zilnic, încă din tinerețe şi nu am de gând să-mi schimb tabieturile. Urmează micul dejun, cereale cu lapte şi ceai. Apoi, la teatru, repetiții sau, dacă nu repet, citesc textele care se montează, alte texte, literatură. Urmează prânzul, de câțiva ani, siesta, deh, vârsta, dar nu mai mult de 30 minute, apoi, iar la teatru, repetiție ori spectacol. Ce vreți, teatrul e viciul meu, sunt depedent de teatru!

Interviu realizat de Oltița CÎNTEC

În *Căsătorie cu de-a sila* de Molière

Marius STĂNESCU:

„Dacă te doare ceva, pe scenă te vindeci!"

***Mirela Sandu**: Sunteți un actor care a interpretat multe roluri, unele foarte dificile.*

Credeți că este un moment când este mai indicat să te întâlneşti cu Hamlet?

Marius Stănescu: Lucrurile sunt un pic mai complicate. Nu există un moment „prielnic" pentru întâlnirea cu un rol. Mai ales că asta nu depinde de mine. Tot ce pot face este să îmi văd de treabă şi poate, la un moment dat, cineva îmi propune un rol sau altul. Unele vin exact la momentul potrivit, altele apar prea târziu. Dacă cineva crede în mine şi mă distribuie, merg până la capăt cu minte, inimă, literatură.

***M.S.**: Cu László Bocsárdi v-ați întâlnit la „Hamlet" pentru a patra oară. Deja aveți o relație specială...*

Marius Stănescu: Da, este o anumită relație. De aceea şi lucrăm împreună. Ne-am întâlnit în urmă cu patru ani pentru spectacolul *Nu se ştie cum* de Luigi Pirandello şi, întâlnirea fiind, zic eu, fericită, am continuat cu *Cymbeline*, *Don Juan* şi acum cu *Hamlet*.

***M.S.**: Cum a fost la Hamlet? Altfel decât la celelalte?*

Marius Stănescu: Când te gândeşti că aceasta e una dintre cele mai cunoscute piese ale lui Shakespeare pare dificil, dar privit din interior este un personaj ca oricare altul. Atitudinea față de Hamlet nu este diferită de cea pe care am avut-o față de Eugenio din *Cafeneaua*, de exemplu. Ca şi acolo, m-am apopiat de personaj cu seriozitate. Nu fac rabat gândindu-mă că este un rolişor. De obicei, mă duc cu totul. Dacă numele lui este Hamlet sau Don Juan, este treaba scriitorilor.

***M.S.**: Ați început cu „Hamletmachine". Ordinea era un pic alta...*

Marius Stănescu: S-a întâmplat să fiu distribuit prima oară în acel rol. Acum interpretez şi originalul. Este incitant pentru mine să îi joc pe cei doi Hamleți care de fapt sunt identici. Cel din *Hamletmachine* este acelaşi personaj care, pus în altă situație, reacționează diferit. Mă bucur că îi pot trăi pe amândoi.

***M.S.**: Este o mare şansă...*

Marius Stănescu: Da, este o întâmplare fericită. Nu mi-am dorit niciodată un rol anume. Lucrurile se întâmplă sau nu. Totul ține de atitudinea pe care o ai față de lume, de viață, față de meserie şi de oameni.

***M.S.**: Unora nu li se întâmplă.*

Marius Stănescu: Probabil. Nu mă interesează. Lupta mea este cu mine însumi, şi nicidecum cu ceilalți. Cu cine să mă lupt? Mă lupt doar cu mine, cu rolul şi cu Dumnezeu. Nu cu persoane. Nu mă iau la întrecere cu nimeni.

***M.S.**: Spuneați într-un interviu că teatrul este terapie. Pentru cine anume?*

Marius Stănescu: Atât pentru actor, cât şi pentru spectator. Pentru cel aflat în sală este o terapie a sufletului, iar pentru cel care se produce pe scenă este şi medicament. Dacă te doare ceva, pe scenă te vindeci! Eu am trăit asta.

***M.S.**: Erau foarte mulți tineri la spectacol.*

Marius Stănescu: Vin foarte mulți tineri la teatru. Ceea ce este foarte bine. Cândva, apropierea față de cultură era mult mai puternică decât în ziua de astăzi. De aceea este salutar să vezi tineri la teatru. Înseamnă că au nevoie de altceva, şi teatrul este întotdeauna o alegere bună.

***M.S.**: De la ce porniți în construcția unui personaj?*

Marius Stănescu: Încerc să îi înțeleg sufletul cu tot ce este înlăuntrul lui. De ce acționează într-un anume fel şi nu în altul. Ce se întâmplă în sufletul omului acela şi cât se vede din trăirile sale? De acolo porneşte totul. Este ca la doctor. Unul bun tratează cauza şi nu efectul. La fel se întâmplă şi în teatru: dacă vezi cauza şi o înțelegi, apare şi efectul. Atunci când crezi cu totul în el, personajul te învață care sunt paşii următori. Întâi îi înțeleg sufletul şi mintea, îl urăsc pentru că îmi creează probleme, mi-e frică de el şi încerc să mă apropii încetişor ca să nu-l sperii. După aceea începem să discutăm, apoi devin eu acela. Privesc din afară şi îmi dau seama că s-a produs un miracol mai presus de înțelegerea noastră. De aceea este uluitoare această meserie. Am avut imensa şansă ca pe lângă viața mea să mai trăiesc alte şaizeci. Nu este frumos?

***M.S.**: Este foarte frumos, dar şi un consum extraordinar.*

Marius Stănescu: Da, dar de ce să murim sănătoşi? Cred că este plictisitor să mori sănătos. Dacă eşti sănătos şi mori, îți pare rău. Meseria asta nu te lasă să uiți de moarte şi este firesc pentru că este singura certitudine a vieții. Dacă uiți acest lucru s-ar putea să te trezeşti prea târziu.

M.S.: *Asta înseamnă că vă gândiți altfel la moarte?*

Marius Stănescu: Este exact cum spune Hamlet: *„De n-ar fi spaima de ce-ar putea să fie dincolo, în ținutul nedescoperit, din praful căruia călătorii nu se întorc şi care ne îngheață voința făcându-ne mai degrabă să îndurăm răul ştiut, decât să ne luăm zborul spre cele neştiute*". Aşa a fost pe vremea lui Shakespeare, aşa este şi acum şi va fi cât vor fi oameni pe pământ. De aceea este genial. Prin intermediul pieselor sale poți să te cunoşti mai bine şi să vorbeşti despre sentimente general-umane. El merge la esență.

***M.S.**: Ce se întâmplă după spectacol, când trebuie să vă eliberați de personaj?*

Marius Stănescu: Este la fel de greu ca atunci când încerc să mă apropii. Sunt zile şi zile. Câteodată vine mai greu la mine. Mi-e greu să fac altceva în ziua spectacolului. De dimineață, de cu noapte. Dacă am avut un alt spectacol, mă rup de personajul acela şi mă gândesc la cel care urmează. Încerc să îl aduc pe următorul, cu foarte mare grijă. Este aproape un proces ritualic. Sunt actori care vin cu zece minute înainte de spectacol. Îmi vine să-i împuşc. Dacă faci meseria asta, nu poți intra de pe stradă direct pe scenă Eu nu pot să merg cu metroul când am spectacol. Nu am nimic împotriva lui, dar prefer să vin la teatru pe jos sau cu taxiul. Am nevoie de intimitate. La despărțirea de personaj, am nevoie de multă lume, ca să îl pot scoate din mine. Amprenta lui nu iese, doar forma dispare. Aşa scap de el, de imaginea lui, de felul lui de a gândi. Am nevoie de toate lucrurile astea ca să pot dormi. Altfel nu reuşesc. Când am şi a doua zi spectacol, are loc un alt proces, nu îl gonesc cu totul. Îl țin în block-start, pentru că trebuie să vină şi a doua zi. Atunci nu merg nicăieri după spectacol, mă duc acasă şi văd filme care nu-mi solicită inteligența.

***M.S.**: Când v-ați apropiat de Hamlet?*

Marius Stănescu: Cam de prin august–septembrie. Luam tot timpul textul cu mine, dar nu îl deschideam. Nu puteam. La un moment dat, am reuşit să citesc prima pagină. Apoi nu am mai putut. Nu mă primea. Când m-a lăsat să învăț prima pagină, mi-am dat seama că începe. Apropierea a început uşor, uşor. M-am lăsat de fumat, nu am mai băut nici măcar o bere, am trecut şi pe la sală.

În *Hamlet* de Shakespeare

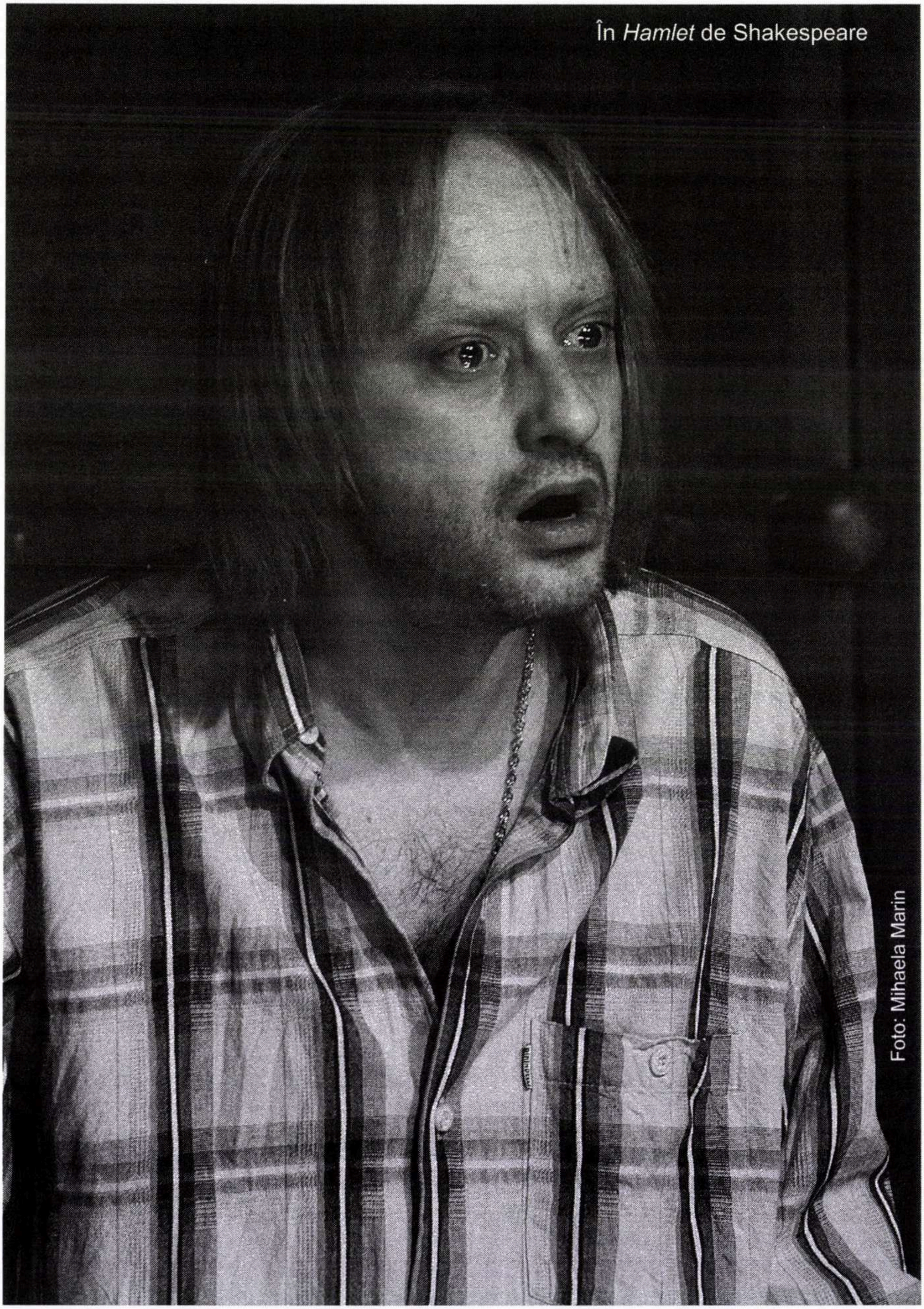


Foto: Mihaela Marin

În *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde

Foto: Mihaela Marin

M.S.: *Este un spectacol care începe în forță. Totul este la intensitate maximă.*

Marius Stănescu: Nu cred că se poate altfel. Asta te atinge şi îți lasă o cicatrice.

M.S.: *Cât de importantă este şcoala în formarea unui actor?*

Marius Stănescu: Şcoala este un ghid, te ajută să ai acces la o taină. Îți deschide poarta să te uiți la locul unde vrei să ajungi. Restul depinde de tine, de harul pe care îl ai, de bunul tău simț, de cultura ta. Sunt studenți la teatru care nu au fost în viața lor la un spectacol. Ei cred că pot face meseria asta aşa. Poate se schimbă vremurile sau postmodernismul va căpăta o amploare mult mai mare. Claude Lévi-Strauss a spus că postmodernismul a fost inventat de oamenii netalentați. De exemplu, Andy Warhol care a adus kitschul la rang de artă. De aici a pornit ideea de „postmodernist". Eu cred că dacă nu pui suflet, nu valorezi nimic. Este o meserie pe care nu o poate face oricine. Ai nevoie de profunzime, de curățenie, de mister, de apropiere față de Dumnezeu. Este departe de micimea umană.

Când am intrat la facultate, după ce dădusem de cinci ori, m-am speriat. A fost ca vorba aceea: „ai grijă ce îți doreşti, că s-ar putea să ți se întâmple!". Îmi doream foarte mult să fiu actor. După ce am intrat, m-am întrebat ce o să fac. Mi-am zis că acum chiar trebuie să fac teatru. Era o mare resposabilitate. Nu am cum să uit ce am simțit atunci. Acesta este unul dintre lucururile care mă fac să mă apropii în felul acesta de fiecare rol. De fapt, a devenit stilul meu de viață. Cred că actoria este o meserie geloasă şi te taxează dacă nu eşti sută la sută acolo. Poate personajul nu vine în seara aceea şi te simți în fața oamenilor în pielea goală. Tot timpul trebuie să ai grijă de ea, pentru ca mai apoi şi ea să aibă grijă de tine. Este ca în iubire, trebuie să fii tot timpul atent.

M.S.: *Există o persoană căreia îi datorați actorul care ați devenit?*

Marius Stănescu: Nu este doar una, sunt mai multe persoane. Prima întâlnire importantă, esențială, a fost cu domnul Virgil Flonda. Mergeam la Sibiu pe un frig de crăpau pietrele şi repetam la un hotel neîncălzit. Pregătirea era serioasă. Aveam vreo două sute de poezii, vreo patruzeci de monologuri, foarte multe povestiri. Am lucrat doi ani, după care am ales şase poezii. La UNATC l-am avut profesor pe domnul Alexandru Repan, slavă Domnului! (în sfârşit, la *Hamlet* ne-am întâlnit şi pe scenă!) Un alt om căruia îi datorez enorm este domnul Vlad Mugur. M-a văzut la Casandra, eram în anul doi, în spectacolul de absolvire al lui Felix Alexa, *Pe cheiul de Vest* de Bernard Marie Koltès. Jucam un personaj fără vorbe, un soi de înger al morții. Vlad Mugur era de puțină vreme director la Teatrul Odeon, unde urma să organizeze un concurs pentru angajări. După spectacol, unora le-a spus să se prezinte la concurs, iar mie mi-a zis: „Pe dumneata te angajez". Domnul Alexandru Repan a riscat şi mi-a dat drumul, mai ales pentru că urma să joc Florindo. De atunci sunt actorul Teatrului Odeon.

La premieră au venit unii dintre cei mai mari actori ai teatrului românesc. Coborând scările de la cabină, mi s-a întâlnit privirea cu cea a lui Ştefan Iordache, viitorul meu naş. A venit spre mine, mergând printre oameni cu ochii în ochii mei. M-a luat de obraji şi, fără să spună nimic, m-a pupat de trei ori pe un obraz şi de trei ori pe celălalt. Asta a fost botezul meu în teatru.

M.S.: *Cum v-ați întâlnit cu Dragoş Galgoțiu?*

Marius Stănescu: Dragoş Galgoțiu este regizorul cu care am făcut cele mai multe spectacole, douăsprezece, şi continuăm. Eu şi Dragoş ne-am întâlnit în şcoală. Lucram cu studenții lui: Anda Gandi, Anca Berlogea, Ilir Bocsir. După ce

am terminat *Mincinosul*, a fost absolut firesc să începem să lucrăm împreună. Eram colegi.

M.S.: *După ce lucrezi de atâtea ori cu un regizor, ajungi să îl cunoşti foarte bine.*

Marius Stănescu: Dragoş Galgoţiu este un regizor care îţi face surprize de fiecare dată. Ceea ce înseamnă că este un om „viu" şi te ţine în formă. Cu el nu pot exista reţete pentru conceperea unui rol. Te poate întoarce la 180 de grade. Alături de el găseşti meseria asta şi mai incitantă. Este unul dintre acei regizorii interesaţi, tot timpul în căutare. Nu se bazează pe un succes, caută tot timpul ceva nou.

M.S.: *Cum vedeţi lucrul în teatru?*

Marius Stănescu: Ca pe o orchestră simfonică. Fiecare rol este un instrument din această orchestră simfonică. Şi toate aceste instrumente împreună înseamnă viaţa mea în artă.

M.S.: *Veţi merge la Gdansk cu „Hamlet".*

Marius Stănescu: Anul trecut am fost la Festivalul de la Gdansk cu *Hamletmachine*. Acolo are loc unul dintre cele mai importante festivaluri Shakespeare din Europa, dar pe noi ne-au invitat cu Heiner Müller. Înainte de spectacol, organizatorii ne-au spus că polonezii nu reacţionează vulcanic, nu aplaudă mult, iar dacă un spectacol nu le place, spectatorii pleacă din sală. Deci nu aveam aşteptări foarte mari. Aplauzele au durat aproape cincisprezece minute, şi mai şi urlau. A doua seară a fost la fel. Eu ies mai greu de la cabină. După al doilea spectacol, la ieşirea din spatele clădirii mă aştepta un domn care mi-a mulţumit frumos şi mi-a spus că este unul dintre directorii Festivalului. Era cu fiica lui şi au ţinut să mă felicite amândoi. Mi-a zis: „A fost incredibil! Mulţumesc frumos!" Cred că era foarte impresionat. Mi-am dat seama abia mai târziu că el m-a aşteptat afară în loc să vină la cabină. Asemenea lucru este mai presus de vorbe. Domnul Dorian Branea de la Institutul Cultural Român din Varşovia, după ce a văzut ce succes a avut *Hamletmachine*, a înscris *Hamletul* pe care urma să îl monteze László Bocsárdi pentru următoarea ediţie. Pe el îl ştiau pentru că fost prezent în festival cu spectacolele montate la Sfântu Gheorghe. Polonezii care au venit la *Hamletmachine*, o mare parte dintre ei, vor veni să vadă şi *Hamlet*. Mă gândesc că nu am voie să îi dezamăgesc, este un pariu pe care îl pun în primul rând cu mine.

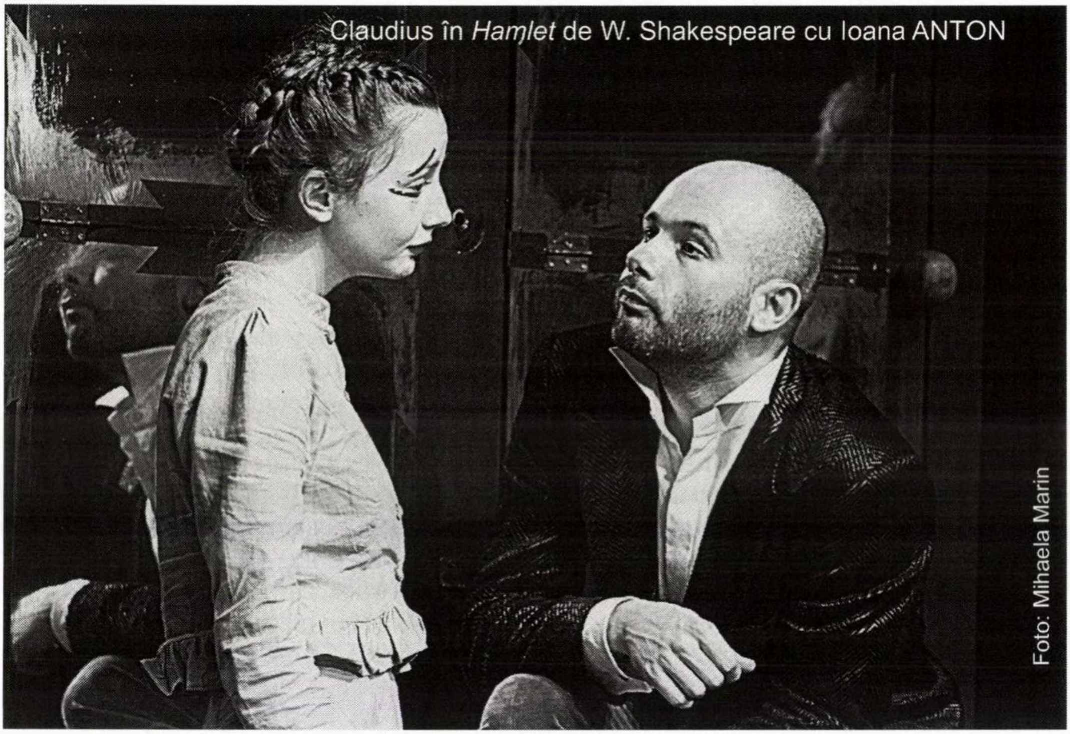
M.S.: *Ce nu vă place la lumea teatrului?*

Marius Stănescu: Mă deranjează prostia ofensivă, imbecilitatea, neruşinarea, incultura şi toate lucrurile de felul acesta pe care le văd în interiorul teatrului. Încerc să evit oamenii care sunt capabili de lucruri de genul acesta pentru că îmi produc greaţă. De aceea mă bucur foarte tare când văd oameni tineri serioşi, normali ca atitudine faţă de teatru, cu poftă de viaţă şi bucuria de a fi cu totul pe scenă. Atunci când îi întâlneşti, trebuie să îi protejezi şi să îi înveţi să îşi poarte de grijă.

M.S.: *Vă doriţi ceva anume?*

Marius Stănescu: Să fiu sănătos şi să am putere să fac teatru în continuare, cel puţin la nivelul la care sunt acum, să îmi fie sănătoşi copiii, să fie mama bine şi toţi cei dragi. Aceasta este o meserie de anduranţă, corozivă. Dar nu se poate altfel. Dacă o laşi mai moale, te pierzi. Nu te poţi baza pe ce ai făcut până la un anumit moment. Ce ai făcut e bun făcut, dar trebuie să o iei de la capăt. Cred că aceasta este atitudinea corectă ca să poţi fi în permanenţă „viu".

Interviu realizat de Mirela SANDU



Claudius în *Hamlet* de W. Shakespeare cu Ioana ANTON

Sorin LEOVEANU:

„Bocsárdi mi-a dat o libertate pe care o recunoşteam şi în el"

Sorin Leoveanu **este, cred, singurul actor român care până la vârsta de treizeci şi patru de ani a jucat şi** *Hamlet*, **şi** *Claudius*. **Primul rol, în regia lui Vlad Mugur, la Teatrul Naţional din Cluj (2001);** *Claudius*, **în regia lui Bocsárdi László, la Teatrul Metropolis (2008). Cum a construit aceste personaje, cum s-a raportat la regizorii cu care a lucrat? De aici a pornit discuţia noastră.**

Liana Ornea: *Cum e să fii Claudius?*

Sorin Leoveanu: Nu ştiu. Nici acum nu-mi dau deama.

L.O.: *Crezi că monologul cu încercarea de rugăciune salvează personajul?*

S.L.: Nu, nu cred. Cred că îl descoperă.

L.O.: *Noi ştim de la început că el este personajul negativ. Tu zici că nu are nimic „bun" în el?*

S.L.: Partea lui „bună" apare tocmai când noi credem despre el că e rău. În monolog apare conştiinţa lui faţă în faţă cu sinele. Deşi încearcă să se roage, să se salveze, totuşi eu cred că în interiorul lui el are dreptate să se certe cu propria neputinţă şi cu cerul. Eu cred că el are dreptate când spune că rugăciunile nu sunt ascultate. Se întreabă „la ce e bună îndurarea", adică, dacă tot simţi apăsarea,

În rolul titular din *Hamlet* de W. Shakespeare

vinovăția, mustrarea conştiinței, trebuie să le simți o mie de ani, pentru ca să ți se arate dacă a meritat sau nu să te rogi o mie de ani ca să fii mântuit!?

L.O.: *Aşadar, nu prea crede în mântuire.*

S.L.: Nu prea. Şi cred că el, ca individ, cu „CV"-ul lui, are dreptul ăsta.

L.O.: *Are, deci, o clipă de sinceritate.*

S.L.: Da, dar e o sinceritate „violenta". El îi cere socoteală Dumnezeirii. Sigur, nu în urma unei crime ar trebui să o ceară. Dar, probabil că minunile (convertirile, revelațiile) se întâmplă în momente-limită (ca acestea): după ce comiți o crimă, stai cu tine însuți şi eşti pus față în față cu Dumnezeu. Claudius regretă sincer că şi-a omorât fratele, nu că a înlăturat o persoană. Asta e problema lui: ce persoană a omorât. E obsedat de sângele de frate, mai mult decât de crimă. Te-ai aştepta ca, în această situație, omul să fie cu capul plecat şi cu sufletul smerit. Dar Claudius se revoltă în fața dumnezeirii, împotriva ordinii din ceruri. Şi e cât se poate de sincer. Aşa se vede un caracter puternic – nu vorbesc acum de culoarea lui: gri sau negru sau alb. Mi se pare frumos că el poate să-i urle lui Dumnezeu gândurile lui cele mai sincere, în situația în care ştie că a greşit. În mod normal ai fi strivit. De asta îmi place: pentru că e sincer cu el însuşi şi merge chiar mai departe.

L.O.: *Crezi că acest rol a scos la suprafață o latură „negativă" din Sorin Leoveanu?*

S.L.: Ea există în fiecare, aşa suntem lăsați pe lume.

L.O.: *Consideri că e un pas către alte personaje diabolice?*

S.L.: Aş încerca doar să descopăr până unde mă pot duce din punctul de vedere al personajelor diabolice sau negative. Mă atrag pentru că, de cele mai multe ori, sunt personaje cu o lume lăuntrică foarte bogată. Instinctul lor este foarte

viu, puternic şi iese la suprafaţă sub foarte multe aspecte. Dacă fiecare personaj ar avea un mecanism, la personajele diabolice, în permanenţă, şi când dorm, în ele s-ar mişca ceva mai mult decât rotiţele care se mişcă doar ca să ţină instalaţia caldă, să nu ruginească. Aceste personaje, fiind foarte bogate, te obligă să crezi şi să-ţi doreşti nişte lucruri pe care, în mod firesc, în viaţa ta, ţi-e frică să ţi le recunoşti. În viaţă, când superi un prieten sau eşti ciufut, nu te împaci prea bine cu tine, nu-ţi face plăcere să recunoşti că ai şi latura asta. Caracterele „negative", care se joacă cu viaţa altora (în piesă), obligă actorul la un alt soi de a se privi el pe el însuşi. Te obligă să ajungi în nişte zone unde altfel nu ai ajunge.

L.O.: *Acum şapte ani, atunci când jucai tu Hamlet, cum l-ai perceput pe Claudius?*

S.L.: Îmi plăcea enorm. Credeam şi cred şi acum că e unul dintre cele mai sincere personaje din piesă. În economia spectacolului, aveam o foarte mare nevoie de Claudius. Cred că are o minte perversă, perfectă.

L.O.: Când jucai Hamlet, considerai că personajul tău e total pozitiv, bun?

S.L.: Nu, nu era bun. Era un ne-bun.

L.O.: Dar nebunia era „făcută", jucată.

S.L.: Era şi jucată, dar era şi nebun. Ideea că *„Vremurile şi-au ieşit din matcă. Nenoroc să fiu născut să le adun la loc"* era un pariu cu el. Aşa o luam. Pentru că altfel nu se justifica nimic. El spune asta după ce vorbeşte cu fantoma. Or, asta nu se întâmplă în fiecare zi. Încă de la primele discuţii, domnul Vlad Mugur ne-a cerut să ne gândim ce înseamnă pentru noi, aşa-zişii oameni sănătoşi, normali, un nebun. Ne-a spus că cei pe care noi îi numim „nebuni" sunt oamenii care încearcă, cu foarte mare chin, să facă în acţiuni, în gesturi, în relaţii, ceea ce nouă ni se pare normal. Şi ne-a mai cerut să găsim în joc graniţa dintre normalitate şi nebunie; până unde este normalul şi de unde începe nebunia. Asta a fost foarte important ca gând, ca mod de lucru, ca mod de a simţi un personaj. Din momentul în care Hamlet spune: *„Vremurile şi-au ieşit din matcă.."*, el se poate duce în nebunie, sau unde vrem. În construcţia spectacolului, erau momente când Hamlet uita textul. Monologul *„A fi sau a nu fi"* e spus de ceilalţi, pentru că Hamlet îl uită.

L.O.: *Pentru tine nu a fost frustrant că ţi s-a luat „a fi sau a nu fi"?*

S.L.: Nu. Aşa avea o valoare mult mai mare, pentru că se întâmpla de faţă cu actorii, se întâmpla în „teatru în teatru". Era mult mai adevărat decât o piesă genială – era însuşi Teatrul. Înainte de „a fi sau a nu fi", actorii tocmai dau o probă de talent recitând cu lacrimi în ochi versuri despre Hecuba. Şi Hamlet are un alt monolog în care spune *„Nu-i nimeni să mă scuipe în faţă? Ce vită sunt! Ruşine!"* După ce te „deschizi" în asemenea hal, nu mai are valoare îndoiala. Dacă trăim durerea, ea ne face incapabili să mai judecăm,asta în prima fază! Trăieşti cu ea, o simţi, nu mai meditezi, nu te mai îndoieşti.

L.O.: *La întoarcerea din Anglia, aveai acelaşi costum ca şi fantoma. Te întorceai deja mort?*

S.L.: De la întoarcerea din Anglia aveam acelaşi costum ca şi fantoma, curgea din mine acelaşi var. Tot decorul era un şantier nesfârşit. Eram o parte a decorului. Mă întorceam împăcat, cu aceeaşi dorinţă de răzbunare, dar împăcat cu moartea. Hamlet spune: *„Dacă tot e să pleci, ce contează dacă pleci o clipă mai devreme. Totul e să fii gata"*. Iar în spectacolul de la Metropolis, el spune: *„...Să fii pregătit"*. Să fii pregătit înseamnă să te aştepţi la ce se va întâmpla. *„Să fii gata"* presupune mult mai mult.

L.O.: *Cum a fost să înveţi acest text, tu avându-l în cap pe cel de la Cluj? Nu-ţi venea să spui replicile lui Hamlet?*

S.L.: Greu. Nu că-mi venea să le zic, încercam cât pot de mult să nu le mai aud. La început îmi veneau în minte replicile lui Claudius din traducerea de la Cluj şi mai strecuram câte o replică de acolo. Acolo era: *„Tu, rege al Angliei, fă ce ştii ca Hamlet să dispară"*. Aici este *„... ca Hamlet să moară"*. Mi se pare că „să dispară" e mai mult decât „să moară". Să dispară presupune să dispară şi din conştiinţa lui Claudius, nu numai moartea fizică. Când zici *„ca Hamlet să dispară"*, îţi deschizi un drum pe care poţi să mergi peste câteva scene.

L.O.: *Am văzut că la repetiţii, când nu lucrezi, stai în sală şi te uiţi. Te ajută să-ţi găseşti personajul?*

S.L.: La repetiţii, stau în sală şi mă uit la colegi, la regizor. Atunci învăţ foarte multe, înţeleg foarte mult. Aud sensuri noi pe care colegii le dau anumitor cuvinte, după care le iau şi mă joc cu ele, să văd unde pot duce. Văd felul în care regizorul dă indicaţii şi când colegul lucrează după noile indicaţii mă uit la regizor să văd în ce fel îl ascultă pe actor. Dacă te uitai la domnul Mugur când lucra cu cineva, vedeai actorie pură, era un spectacol în sine, un spectacol de forţă, de energii, de moralitate, de felul cum ascultă; participa atât de mult, încât era mai bogat decât tot ceea ce se întâmpla pe scenă. Îl ajuta pe actor dintr-o altă emisferă, de undeva din public, juca cu el, fără ca actorul să-l vadă, să-l simtă.

L.O.: *Cum a fost lucrul cu Bocsárdi?*

S.L.: Cu Bocsárdi trebuia să lucrez de mai multe ori (la Craiova, la Nottara, Odeon), dar abia acum s-a întâmplat. În primul rând, avem aceeaşi şcoală: Târgu Mureş. Pornim de la aceleaşi reguli de repetiţii, citim printre rânduri oarecum la fel. La modul de a aborda ne-am înţeles perfect. Mi-a dat o libertate pe care o recunoşteam şi în el. Ne-am înţeles foarte bine. Ca metodă, curaj de a aborda ceva, am fost pe aceleaşi lungimi de undă. E o libertate care te chinuie, în care nu e comod, nu e confortabil.

L.O.: *În ce fel te chinuie? Că trebuie să sapi singur în tine?*

S.L.: Da. Cred că trebuie să-ţi pese mai mult de tot ce se întâmplă în jurul tău, în trupă. În România nu cred ca se poate face o trupă, doar dacă te retragi undeva luni de zile, să lucrezi împreună şi să nu mai faci şi altceva. De exemplu, cum a fost la *Crimă şi pedeapsă*. Să stai de dimineaţă până seara, să vorbeşti orice, să fie totul deschis, sincer chiar şi atunci când sunt lucruri mai puţin plăcute. Vreau să spun că nu se poate face un spectacol cu o piesă mare fără să existe mai mult decât repetiţii. Pentru asta probabil e de vină momentul în care trăim, felul, sistemul în care trăim, străzile pe care mergem...noi...

L.O.: *La* Crimă şi pedeapsă*, atunci când se ridica o scenă nouă, Kordonski vă punea mai întâi pe voi să improvizaţi – tu aveai propuneri nenumărate. Apoi alegea o variantă, sau vă ducea unde voia el?*

S.L.: Nu pot să spun că alegea, ci, pur şi simplu, el simţea adevărul scenei. Simţea ruseşte. Când venea la repetiţii, nu avea în faţa lui nici măcar un geam transparent, sufletul lui era în permanenţă deschis. Asta se vedea când îţi arăta o scenă. Când îi spunea el o replică de-a mea lui Raskolnikov, prin felul cum o spunea, prin gesturi, atunci vedeai de fapt cum e sufletul lui, vedeai tot universul lui ca om şi ca actor, credinţa lui în ceea ce face şi de ce e el acolo cu noi. În momentul acela era firesc să te deschizi la fel, fără să te gândeşti, fără să calculezi. A fost prima oară, de la Hamlet, când am simţit că trăiesc.

Interviu realizat de Liana ORNEA

Dorina CHIRIAC:

„Mai presus de toate, îmi plac actorii-manifest"

Dorina Chiriac a absolvit UNATC-ul în 1995, la clasa prof. Sanda Manu şi Gheorghe Visu. Din acelaşi an este angajată a Teatrului de Comedie, unde a lucrat cu regizori precum: Cătălina Buzoianu, Alexandru Darie, Horaţiu Mălăele, Gelu Colceag. De la fiecare dintre ei a învăţat foarte mult, dar cel căruia îi datorează modul său de a face teatru este Horaţiu Mălăele. În noiembrie 2008, a avut premiera cu spectacolul *Regele Lear*, regizat de Andrei Şerban, la Teatrul Bulandra. Dorina Chiriac interpretează un personaj care este tot timpul la limita dintre râs şi plâns, care cântă pentru a-şi înveseli stăpânul, care suferă alături de el şi de întreaga omenire. Este un Bufon care trece de realitatea imediată a piesei, părând a vedea şi a înţelege destinul întregii omeniri.

Mirela Sandu: *În urmă cu treisprezece ani, v-am văzut pentru prima oară în „Hatmanul Baltag", piesa cu care aţi absolvit Facultatea de Teatru. Care sunt lucrurile frumoase de care vă amintiţi din acea perioadă?*

Dorina Chiriac: Cred că am luat şi un premiu cu acel spectacol. Îmi amintesc de repetiţiile cu doamna Sanda Manu. Cred că doar cu dumneaei aş mai putea lucra aşa. Era un vodevil pe muzică originală de Eduard Caudella gândit ca o dantelă veche, lucrat foarte minuţios şi cu precizie. Era un spectacol delicat şi, în acelaşi timp, o comedie foarte bună.

M.S.: *Şi voi jucaţi cu foarte mult drag...*

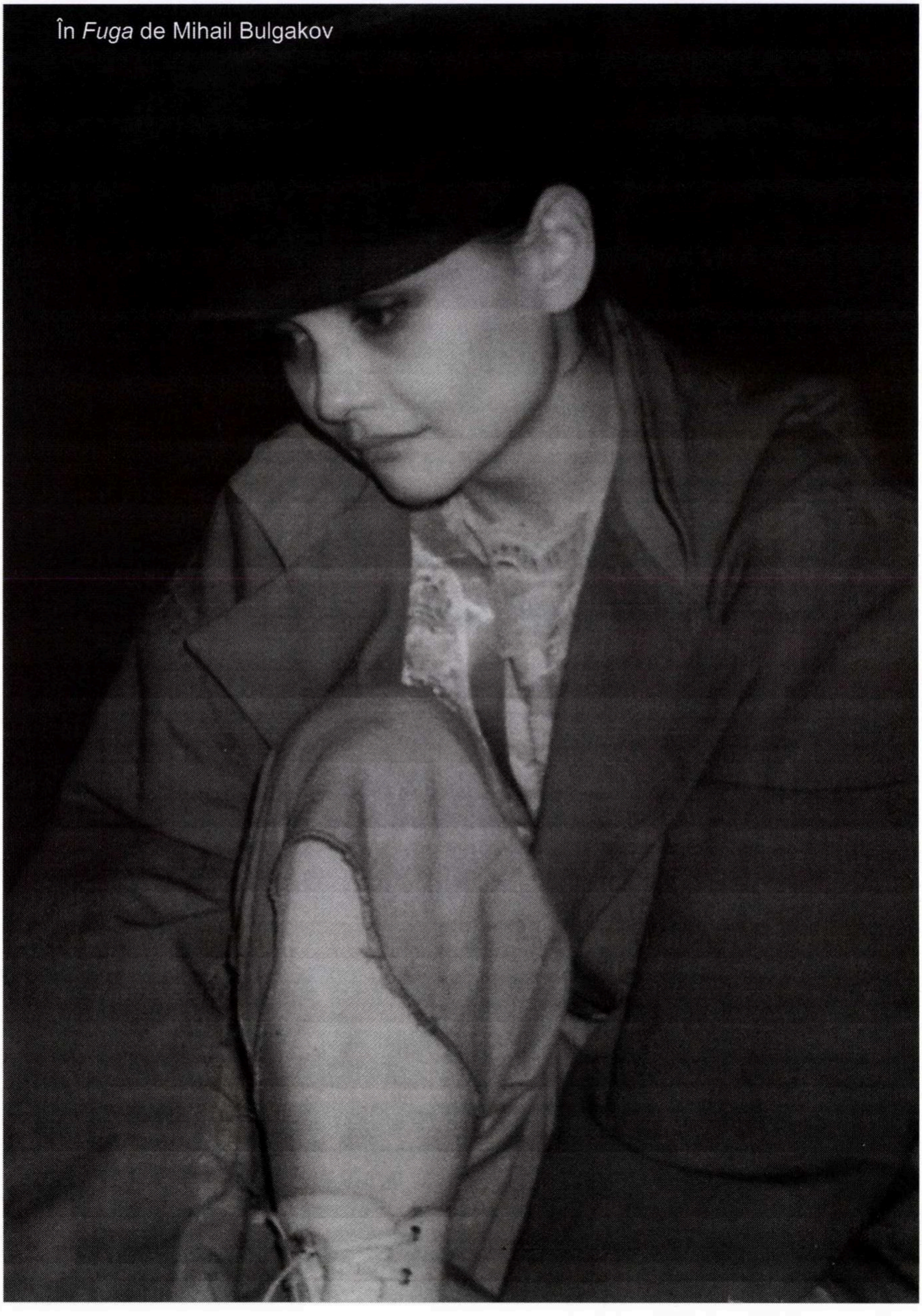
D.C.: Nu ştiu dacă jucam cu drag, eram foarte speriaţi. Am căzut de nenumărate ori până am reuşit să executăm coregrafiile inventate de Sanda Manu. A trecut mult de atunci...

M.S.: *Cum a crescut în tot acest timp actriţa Dorina Chiriac?*

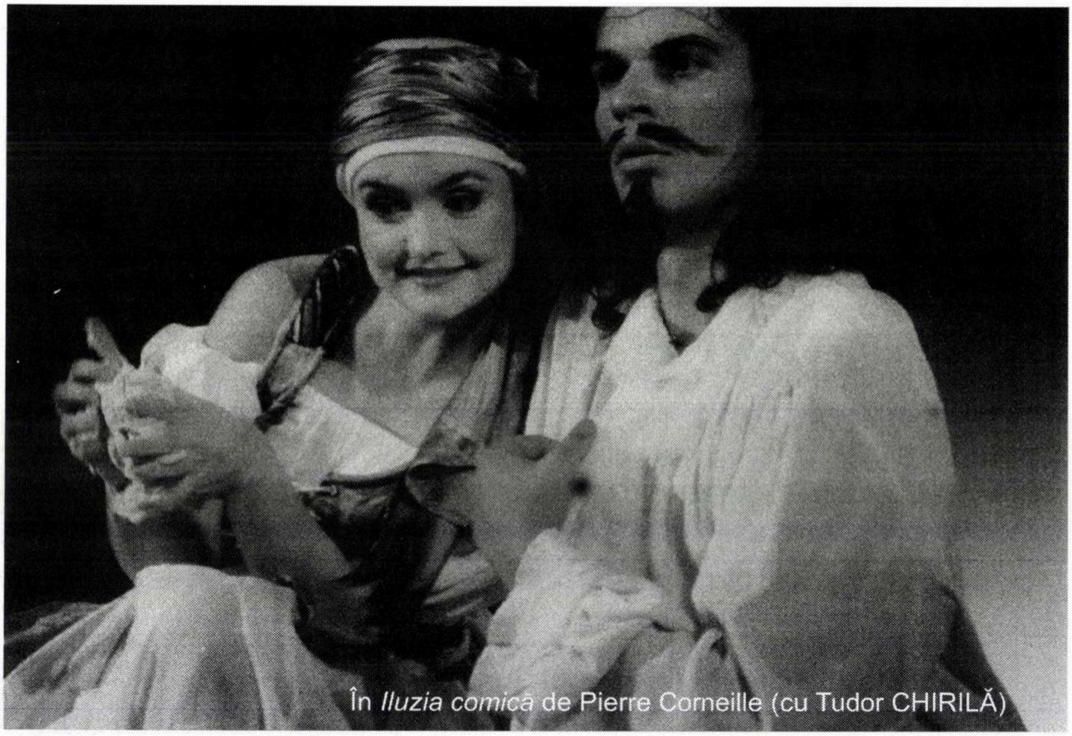
D.C.: M-am agăţat de tot felul de oameni. Am avut norocul să mă întâlnesc cu persoane care au însemnat mult pentru mine: de la Sanda Manu, la Alexandru Darie, Cătălina Buzoianu, Horaţiu Mălăele, Lucian Pintilie, Alexandru Dabija până la Ada Milea, Florin Piersic jr. şi Gelu Colceag. Fiecare dintre ei m-a condus câte o bucată de drum şi m-a ajutat să mă caut şi să nu mă găsesc... din fericire. Înseamnă că drumul nu este finit. De curând am conştientizat că fiecare rol este suma tuturor întâlnirilor pe care le-am avut. Nu am avut multe dar au fost toate importante; fiecare rol a însemnat descoperirea a ceva nou despre mine.

M.S.: *Îmi puteţi spune ce aţi învăţat de la fiecare dintre aceştia sau lucrurile s-au aşezat pur şi simplu?*

D.C.: Ele s-au legat destul de bine, am folosit ce am învăţat de la unul în lucrul cu celălalt. Dezvoltam ceea ce ştiam, îmbogăţind cu lucrurile aflate de la persoana cu care lucram în acel moment. Dacă ar fi să fac o clasificare a celor întâlniţi în „vieţulica" mea de până acum, extrem de mult îi datorez lui Horaţiu Mălăele. El nu ştie asta pentru că nu a lucrat cu scopul acesta: să lase ceva atât de puternic în mine, încât să îmi schimbe viziunea asupra lucrurilor şi a vieţii. Mi-a plăcut atenţia lui, puterea lui de a justifica orice, atâta timp cât porneşti de la un text şi o poveste în care crezi. Astfel poţi justifica orice gest, privire, gând, mişcare, etc. De la Horaţiu



În *Fuga* de Mihail Bulgakov



În *Iluzia comică* de Pierre Corneille (cu Tudor CHIRILĂ)

am luat antrenamentul acesta perpetuu al mobilității interioare, al gândului şi emoției. Este ceva ce nu se termină odată cu repetiția sau spectacolul, ci fabrică continuu scenarii. Este un mecanism care, la un moment dat, dacă ai noroc, ți se declanşează şi funcționează pe stradă, la restaurant, în metrou, acasă, în baie în timp ce te speli pe cap. Un exercițiu al minții şi al sensibilității pe care îl faci permanent. Şi asta te ține „viu" şi te antrenează pentru următoarele întâlniri. În felul acesta, niciun rol nu te găseşte nepregătit.

M.S.: *Şi creşti încontinuu...*

D.C.: Da, şi ai o atitudine destul de relaxată față de roluri şi de întâlnirile cu regizorii.

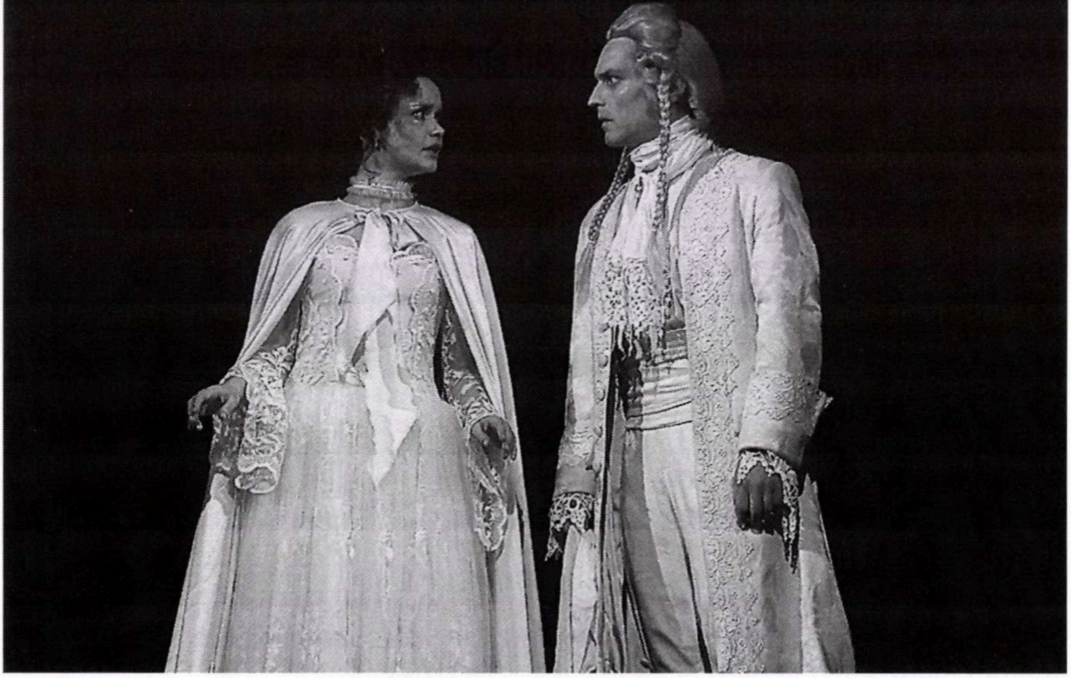
M.S.: *Împreună cu Cătălina Buzoianu ați lucrat pentru prima oară când v-ați angajat la Teatrul de Comedie. V-ați reîntâlnit după treisprezece ani la Ioana şi focul. Cum au fost repetițiile?*

D.C.: Sigur că atitudinile se schimbă. Atunci eram o studentă în anul IV care juca câteva rolişoare în spectacolul *Fuga*, iar în acest moment ne admirăm reciproc. Diferența este că acum mi se cere părerea.

M.S.: *Cum a ieşit spectacolul din punctul dumneavoastră de vedere?*

D.C.: Întodeauna sunt mulțumită atunci când termin un spectacol. Ştiu foarte bine că orice lucru este perfectibil şi că o să fie mai bine la un moment dat, sau chiar mai prost. Depinde ce o să mănânc în ziua aceea şi cum o să joc. Altfel sunt foarte mulțumită de cum am lucrat cu toată echipa de la *Ioana şi focul*, este o trupă de actori foarte tineri. Propunerea Cătălinei Buzoianu mi-a părut destul de ciudată inițial: Ioana d'Arc astăzi. După şase secole se întoarce printre noi. Ce se întâmplă?

În *A douăsprezecea noapte* de W. Shakespeare (cu George IVAŞCU)



Cum reacţionează oamenii? Mi-a propus o abordare nouă, destul de simplă: dezbrăcarea de forme. A nu „juca" nimic.

M.S.: *Este foarte greu...*

D.C.: Da, este foarte dificil pentru oricine. Actorii care vin şi văd spectacolul ştiu foarte bine că de fapt este foarte greu ce fac. Din afară pare extrem de simplu, pentru că impresia este că nu faci nimic. Dar nu este uşor să nu faci nimic, absolut nimic şi să fii consecvent în asta. Să nu îţi alunece niciun fel de manieră, niciun fel de „păcăleală".

M.S.: *Ai nevoie de timp să ajungi la acest nivel...*

D.C.: Ştiam de la actorii mari că nu se poate ajunge direct la această simplitate. Adică termini facultatea, eşti un tânăr actor şi ajungi direct acolo, reuşind în acelaşi timp să fii expresiv, să te vezi şi să fii emoţionant. Trebuie să treci printr-un soi de exagerare a formei, ca după aceea să reduci totul la esenţă, să rămână ceva de puterea *Commediei dell'arte* care este foarte puternică vizual şi te ţine. Să nu faci nimic, nici măcar să ridici un deget este foarte greu. La fel de dificil este să ajungi să ai încredere deplină în text, în idee.

M.S.: *Lucrul acesta cere foarte mult control.*

D.C.: Este nevoie de mult control şi de o doză de paranoia. Trebuie să reacţionezi în anumite situaţii fără să îţi antrenezi fiinţa. Paradoxul este că implicarea este mult mai mare decât în orice altă manieră de joc, dar totul este la nivelul spiritului.

M.S.: *Un moment important pentru cariera dumneavoastră, cred eu, a fost întâlnirea cu Bufonul din „Regele Lear"...*

D.C.: În general, actrițele își doresc să joace roluri de bărbați pentru că în literatura clasică, pe vremea când femeile nu aveau drept de vot, rolurile de oameni inteligenți erau ale bărbaților.

M.S.: *Şi acum se întâmplă cam tot aşa.*

D.C.: Da, dar mai avem şi câteva femei-dramaturg care ne salvează. Şi atunci sigur că îti doreşti un Hamlet, un Leonce şi, evident, un bufon shakespearian. Acesta fiind întotdeauna cel mai deştept, cel mai „vizitat" dintre pământeni. Se pare că bufonul din *Regele Lear* este, după spusele shakespearologilor, cel mai „tare" bufon al lui. A fost o propunere la care, sincer, inițial nu „am sărit din pantofi", pentru că în acel moment lucram cu Cătălina Buzoianu. Am avut norocul ca Andrei Şerban să insiste să joc şi, fiind pe rol cu Virginia Mirea, nu m-am simțit atât de „obligată" să fac Bufonul. Până la urmă, a fost o colaborare foarte bună şi a ieşit un Bufon despre care se zice că este „într-un fel".

M.S.: *Câtă libertate v-a dat în lucru Andrei Şerban?*

D.C.: Mie mi-a dat foarte multă. Eu nu mă implic personal în nicio relație la teatru. Şi aici este un paradox: am conştiința faptului că aceasta este o meserie pe care trebuie să o fac foarte bine, mă pasionează, dar niciodată nu va deveni atât de personală încât să mă agreseze ceva în lucrul cu cineva. Mă deranjează mitocănia şi mă poate jigni o persoană care pierde timpul în timp ce eu îmi dau sufletul pe scenă. În rest, nu mă poate tulbura nimic din lucrul meu cu rolul. Primesc observații, propuneri, experimentez până ajungem la o concluzie. Îmi vin mie idei sau poate celălalt are alte propuneri, aşa se construieşte un rol. Cred că asta este diferit față de perioada când eram studenți. Atunci totul era pe viață şi pe moarte şi eram foarte afectați dacă ni se făcea o observație.

M.S.: *Este un bufon special, cântă mult, se mişcă. Care este povestea lui? De ce l-ați construit aşa?*

D.C.: La un moment dat, Bufonul are o premoniție şi spune că trebuie să se instaureze haosul pentru a se putea restabili ordinea. L-am construit plecând de la această replică. Bufonul cunoaşte istoria piesei de dinainte ca ea să înceapă. Tot jocul meu este ştiind că lucrurile vor lua o întorsătură dramatică. Există şi o frustrare în personajul meu din cauza aceasta, o luptă interioară care nu este foarte clară pentru spectator, dar ea există. Nu îşi explică nimeni de ce este atât de frământat, de ce este atât de încrâncenat, de ce plânge în timp ce râde sau în timp ce îi face pe ceilalți să râdă. Bufonul este un fel de Profet. El anunță, suferă pentru ce se întâmplă cu omenirea, dar nu are voie să intervină. Aceasta ar fi partea lui spirituală. În ceea ce priveşte latura lui umană, este în termeni moderni, psihoterapeutul lui Lear, empatizează cu el, îi simte toate durerile, toate bolile şi ştie întotdeauna ce îl pune pe picioare. La un moment dat, ca toți bufonii lui Shakespeare, dispare pur şi simplu din piesă. Se duce să moară „puțin". Andrei Şerban face Bufonul să asiste mort-viu la toate nenorocirile care se întâmplă şi îl aduce ca pe un Ariel la final să comenteze detaşat cele întâmplate.

M.S.: *Mariana Mihuț, interpreta Regelui Lear, spunea după premieră că vă simte tot timpul prezentă în scenă, comunicați foarte bine.*

D.C.: Am fost foarte norocoasă. Acesta este unul dintre motivele pentru care am vrut să joc Bufonul. Nu am fost niciodată pe scenă cu Mariana Mihuț. O cunoşteam, bineînțeles, dinainte. Am văzut-o în spectacole. Ne-am întâlnit ca admiratoare ale lui Lucian Pintilie. Este o mare şansă să stai lângă ea pe scenă şi chiar să încerci să empatizezi, să treci prin ce trece ea. Corpul meu nu este pregătit fizic pentru energia acestei actrițe. Are multă trăire acumulată căreia îi rezistă. Este greu să îi ții

piept, dar în acelaşi timp este ceva unic ca ea să îşi găsească sprijin în tine. O simt cum mă caută cu privirea şi cum se serveşte cu emoţie de la mine. Acelaşi lucru îl fac şi eu. Nici nu este greu. Sunt câţiva mari actori, puţini, lângă care, dacă eşti un om cinstit, nu îţi pui problema ce să joci şi cum. Dacă ştii să primeşti şi să răspunzi onest la ce ai primit, totul se va întâmpla de la sine, eşti foarte bun în prezenţa lor. Ei transmit exact ce trebuie şi nu are cum să nu-ţi iasă. Lângă un asemenea om care îţi oferă totul este mult mai plăcut să construieşti relaţia în doi, să faci să iasă totul cât mai bine şi nu să te gândeşti numai la rolul tău.

M.S.: *Dar ce faci când acest schimb nu există?*

D.C.: Când nu e, nu e. Adevărul este că, la un moment dat, devii dependent de asta şi atunci încerci să respingi tot ce nu îţi oferă aşa ceva. Întâlnirea mea cu Mariana Mihuţ a însemnat un moment unic, unul dintre puţinele cu adevărat importante din viaţa mea. Sunt întâlniri care nu ţin cont de ce îţi doreşti tu sau de cum ai vrea să cunoşti anumite persoane; cineva pune pur şi simplu nişte oameni unul lângă altul şi comunicarea lor se întâmplă la un nivel superior. O astfel de întâlnire a fost şi cea cu Ada Milea.

M.S.: *Aveţi două spectacole împreună...*

D.C.: Da, se cântă în cluburi şi la Teatrul Act, unde Marcel Iureş a făcut o microstagiune Ada Milea.

M.S.: *Din când în când, puneţi în scenă spectacole...*

D.C.: M-am mai jucat. Nu pot spune că regizez. Veghez drumul actorilor pe scenă. Ar trebui să existe şi directori de scenă care nu au neapărat o „viziune regizorală", ci urmăresc traiectoria personajelor, propun direcţii. Eu asta fac. Există şi texte care presupun numai acest lucru. Dacă le adaugi nu ştiu ce viziune contorsionată le ameţeşti.

M.S.: *Şi cu scrisul?*

D.C.: Am scris un scenariu împreună cu Lia Bugnar la cererea lui Lucian Pintilie. Filmul se va realiza anul acesta. Scenarii am mai scris şi cu Florin Piersic jr. la *Fix Alert* şi la *Eminescu versus Eminem*. Şi mai scriu câte o poezie din când în când.

M.S.: *Vă place combinaţia aceasta – actorie, regie, dramaturgie*?

D.C.: Da, eu nu mă consider actriţă. Glumesc câteodată spunând că nu ştiu dacă să mă fac actriţă.

M.S.: *Ce înseamnă să fii actriţă*?

D.C.: Să FII actriţă, doar asta. Să te supui unei viziuni fără să comentezi. Să fii un soi de executant. Te pui la dispoziţie ca o bucată de carne macră cu toate emoţiile, trăirile şi experienţa ta. Mai presus de toate, îmi plac actorii-manifest, cei care în afară de ce sunt pe scenă mai sunt ceva. Şi sunt câţiva aşa: Florin Piersic jr., Horaţiu Mălăele; şi Florian Pittiş era unul dintr ei.

M.S.: *Ce pregătiţi*?

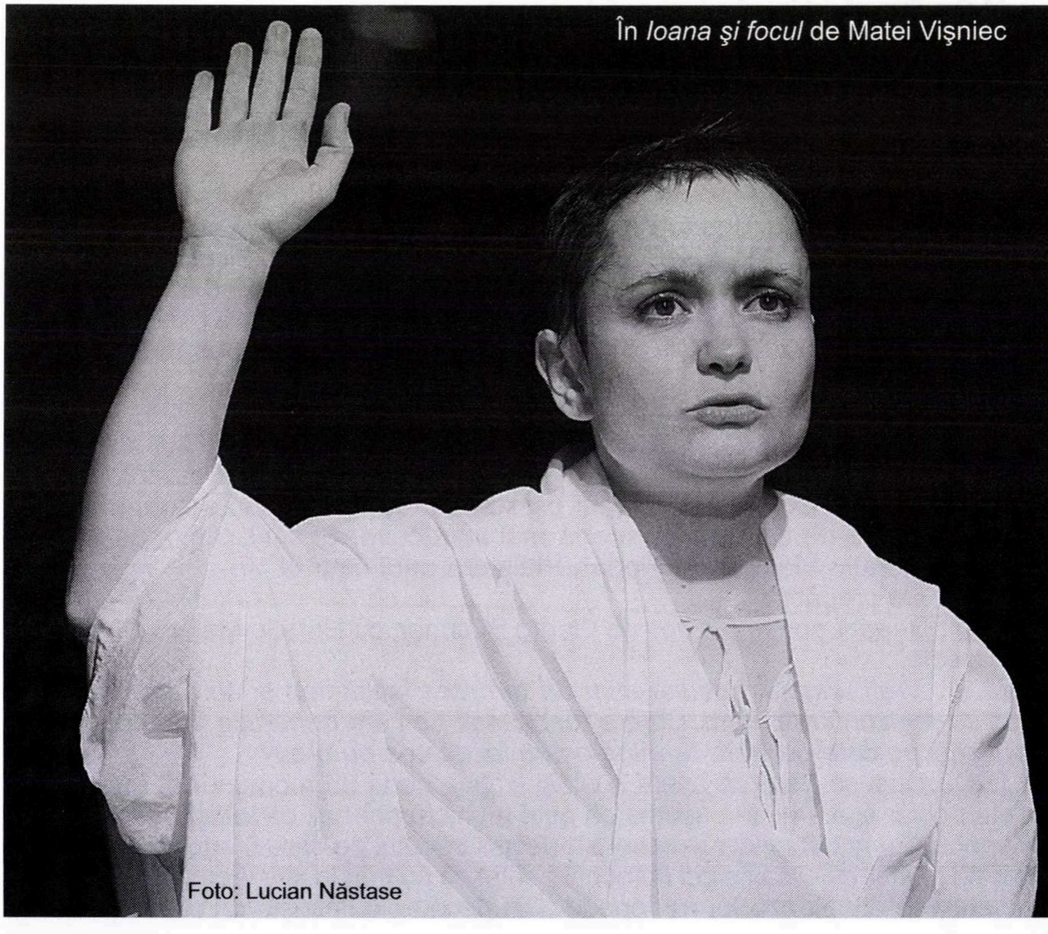
D.C.: Repet *Leonce şi Lena* de Georg Büchner, cu Horaţiu Mălăele, la Teatrul de Comedie.

M.S.: *V-aţi angajat imediat cum aţi terminat facultatea şi aţi avut ocazia să lucraţi cu regizori importanţi. Care a fost şansa pe care generaţia dumneavoastră a avut-o şi pe care cei care termină acum facultatea nu o au*?

D.C.: Deşi se pare că avem acelaşi limbaj, de la un moment dat lucrurile nu mai stau chiar aşa. Îmi dau seama că este un lucru normal, că totuşi am crescut în altă epocă. Eu mă consider norocoasă pentru trecutul pe care îl am, dar în acelaşi timp este posibil ca ei să fie cei norocoşi pentru că au trăit în alte vremuri. Sunt foarte inteligenţi, se adaptează foarte repede. Din păcate, le lipseşte un reper şi le este

foarte frică de sensibilitate, din punctul lor de vedere asta ar însemna vulnerabilitate. Or, la un artist tocmai expunerea sensibilității este esențială. De asemenea, ei aleargă după rezultatul imediat, după poantă sau cioacă. Sigur că şi Mălăele are poante, dar le face numai după ce a asumat şi a desfăcut foarte bine o situație. După ce a asimilat toate cuvintele şi prepozițiile din text, la un moment dat vine şi poanta. Dacă le cauți de la început, devin ca nişte glumițe de petrecere care nu îşi au locul pe scenă. Din păcate, actorii nu mai sunt ce au fost. Chiar şi actorii mari par nişte neadaptați, izolați de tot ce se întâmplă. În rest, lumea fuge, iar cei care sunt acum foarte tineri intră în acest angrenaj şi nu au o dorință foarte mare de a sta pe lângă un „monstru" încă în viață. Nu au timp să se oprească. Trebuie să câştige bani. Un actor mare câştigă bine, după ce în tinerețe şi-a permis să trăiască în sărăcie. Atunci îți permiteai să trăieşti fără bani, acum nu mai poți. Intri într-o mlaştină sclipicioasă, dar plătită. Sunt multe variante şi e bine că există: reclame, telenovele, seriale, emisiuni de tot felul. Intrând în vârtejul acesta este foarte greu să te opreşti să faci teatru pe bune. E un lux să faci teatru. Ar trebui să fii foarte bogat ca să îți poți permite asta. Există şi oameni care trăiesc din teatru, Marius Manole de exemplu. Uite, el e un alt actor cu care este plăcut să te întâlneşti pe scenă.

Interviu realizat de Mirela SANDU



În *Ioana şi focul* de Matei Vişniec

Foto: Lucian Năstase

Marius MANOLE:

„Corpul meu a vrut să fie balerin, iar sufletul, actor...”

Ar trebui să îl prezint pe actorul Marius Manole, dar nu o voi face, pentru că nu prea mai are nevoie de aşa ceva şi, mai ales, pentru că ceea ce urmează este o discuţie atipică. Interviul a fost realizat la Brăila, în ianuarie 2009, după o reprezentaţie a spectacolului *Drept ca o linie,* pentru care, cu ani în urmă, Marius Manole era nominalizat la premiile UNITER pentru debut. Mai avea să urmeze o nominalizare pentru cel mai bun actor în rol principal pentru rolul Şarik/Şarikov din *Inimă de câine*. Am vrut să realizez acest interviu cu actorul Marius Manole din perspectiva criticului de dans care încă mai speră că mai mulţi actori vor învăţa măcar stanislavskienele lecţii introductive şi se vor concilia cu propriul lor corp. Am ales să realizez acest interviu pentru că Marius Manole e printre acei puţini actori fericiţi în cazul cărora nu există ruptură între gând, cuvânt şi corp. Trebuie să mărturisesc că discuţia ce urmează a

În *Ioana şi focul* de Matei Vişniec

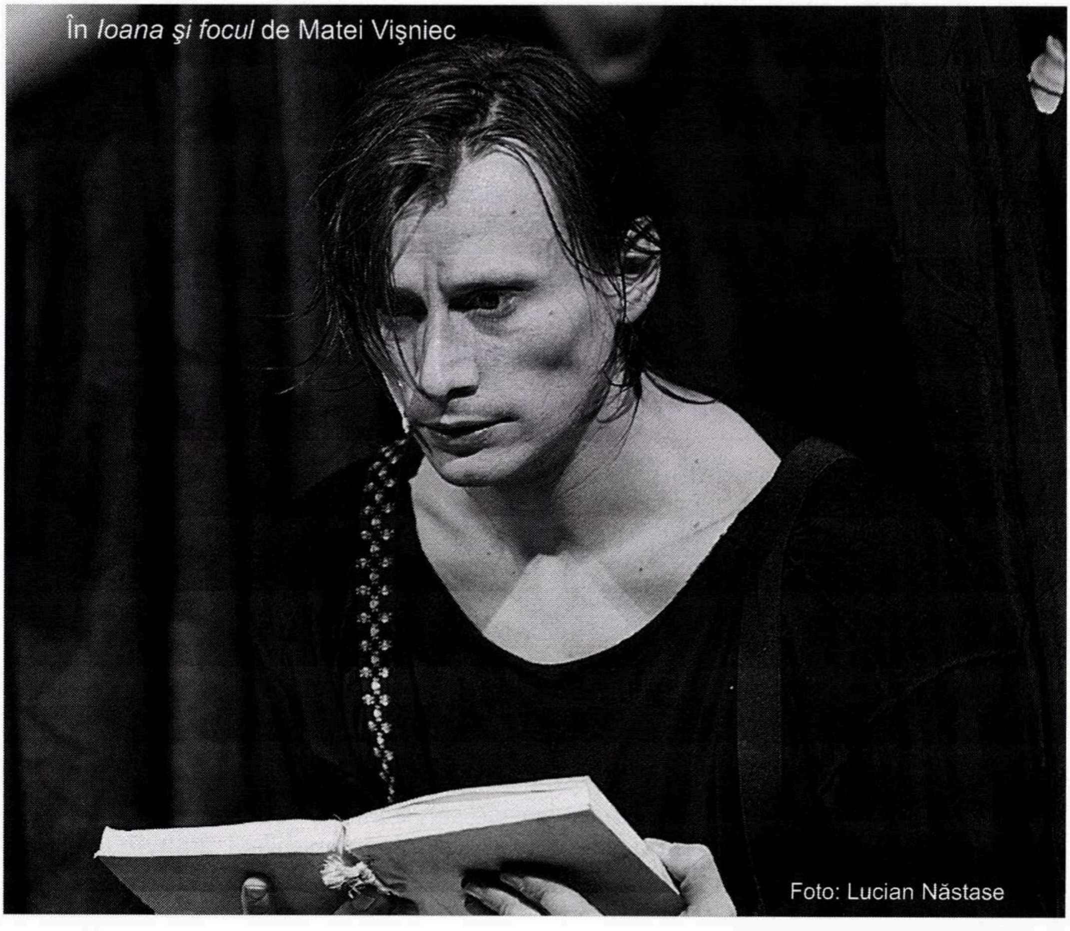


Foto: Lucian Năstase

fost o experienţă de comunicare autentică, experienţă care a avut asupra mea un efect... pedagogic.

Gina Şerbănescu: *Ca intervievat, ce întrebare ai vrea să ţi se adreseze, o întrebare care nu ţi-a fost niciodată pusă într-o astfel de discuţie?*

Marius Manole: Dacă sunt fericit...

G.Ş.: *Înainte de a-mi răspunde la această întrebare, ar trebui să îmi spui cum defineşti fericirea, ce înseamnă ea pentru tine....*

M.M.: Dacă aş şti realmente ce e fericirea aş fi cu siguranţă cel mai fericit. Pot spune însă fără ezitare că sunt nefericit dacă ceva nu îmi iese în meseria mea. Eu cred – şi asta uneori mă sperie foarte tare – că sunt fericit doar atunci când joc, sunt fericit în timpul repetiţiilor, dacă ele sunt aşa cum trebuie să fie, sunt fericit la aplauze... Prin urmare, fericirea mea se leagă doar de teatru, nu şi de viaţă.

G.Ş.: *Crezi tu că e o diferenţă prea mare între teatru şi viaţă?*

M.M.: Este o diferenţă în sensul că realitatea de pe scenă e mai plină de adevăr decât viaţa de dincolo de scenă. Acela este spaţiul în care mi-am permis să iubesc cum n-am iubit niciodată, să urăsc cum n-am urât niciodată, să fac tot ce aş fi vrut să fac în această viaţă şi nu am avut curaj. Scena este un spaţiu în care eşti perfect protejat şi în care găseşti resurse interioare pentru orice. Este un spaţiu al maximei libertăţi şi tocmai de aceea mai adevărat decât viaţa de dincolo de scenă. Eu am devenit actor ca să-mi „scuz" toată existenţa...

G.Ş.: *Crezi că ai putea fi asociat cu un anumit rol, mai mult decât cu altele?*

M.M.: Vezi tu, eu cred că aceea ce a însemnat pentru Florin Piersic *Oameni şi şoareci*, asta înseamnă pentru Marius Manole *Inimă de câine*...

G.Ş.: *Să sperăm că nu va rămâne aşa...*

M.M.: E posibil să rămână aşa, pentru că nu poţi controla mintea oamenilor...

G.Ş.: *Nu poţi controla mintea oamenilor, dar poţi găsi o cale de a construi ceva mai puternic decât ceea ce ai făcut în* Inimă de câine...

M.M.: Eu de atunci asta încerc întruna, însă nu cred că am reuşit...Dar îi mulţumesc lui Dumnezeu pentru *Inimă de câine*, fiindcă sunt actori care nu au avut norocul acesta, sau care nu pot fi asociaţi cu un rol atât de important...

G.Ş.: *Te interesează dacă eşti corelat cu un anumit rol?*

M.M.: Nu, deloc, încerc doar să găsesc argumente pentru faptul că eu sunt norocos şi fericit.

G.Ş.: *Trebuie să spun că realizăm acest interviu după terminarea unei reprezentaţii cu piesa* Drept ca o linie *la Teatrul Maria Filotti din Brăila... Recunosc că de multă vreme nu m-a mai emoţionat ceva atât de mult ca starea pe care ai avut-o în acest spectacol... E minunat, ca spectator, să poţi să plângi la un spectacol...*

M.M.: Vezi, acesta e unul dintre motivele pentru care eu mă simt norocos... Ştii, uneori actorii mint sau au sentimentul că mint, pentru că atunci când lucrurile devin prea adevărate, ele nu mai par veridice... Şi de aceea mă şi simt vinovat uneori, pentru că îmi spun: „Asta e prea mult, cum aş putea face eu pe cineva să plângă?"

G.Ş.: *Lacrimile acelea oricum se nasc „la întâlnire", prin oglindire... Au apărut pentru că prin starea ta ai reuşit să activezi ceva ce avea foarte mare legătură cu mine... Pe de altă parte, m-a deranjat faptul că unii spectatori râdeau la auzul unor presupuse cuvinte vulgare, într-o scenă din care nu puteau extrage sensibilitatea momentului...*

M.M.: Hai să îţi spun eu când şi de ce mă deranjează publicul: asta se întâmplă doar atunci când eu nu cred în spectacol şi în mine şi niciodată atunci când simt o completă încredere în spectacol.

G.Ş.: *Şi care ar fi vina publicului într-o astfel de situaţie?*

M.M.: Niciuna, desigur, e numai vina mea.

G.Ş.: *Dar ce te faci atunci când crezi în spectacol şi în tine şi publicul reacţionează aşa cum nu ar trebui?*

M.M.: Nu mă interesează! Când ţin din tot sufletul la un spectacol, poate să plece toată lumea din sală sau să rămână doar 2–3 spectatori, eu continuu să joc. Când eu ştiu că ceva nu funcţionează şi mi se mai semnalează şi din sală asta, atunci mă simt profund deranjat. Ţii minte când la o reprezentaţie recentă a spectacolului *Iubiri interzise* am „invitat" o persoană care deranja spectacolul să părăsească sala? În mod normal, dacă aş fi fost bine în ziua aceea, nu aş fi reacţionat. Dacă eu aş fi fost bine atunci, aş fi găsit o altfel de cale ca să o „domolesc" pe respectiva doamnă. Şi categoric, chiar dacă ar fi vociferat până la capăt, nu m-ar fi interesat.

G.Ş.: *Mie, sincer, mi se pare că îţi asumi prea mult!*

M.M.: Dar nu se poate altfel! Cum să intru în scenă şi să mă gândesc că sunt de serviciu şi atât? Nu există aşa ceva! Sigur că într-o seară poţi să joci excelent, în alta moderat, sau mai slab, dar neapărat trebuie să dăruieşti ceva! Fie că sunt 30 de oameni în sală, 100 sau 200, ei sunt acolo şi actorul trebuie să le dea ceva! Altfel nu ar trebui să îţi fie permis să intri în scenă! Şi dă-mi voie să nu îi cred pe cei care spun că nu au emoţii înainte de spectacol. Au trecut şapte ani de când joc pe toate scenele din ţara asta şi tot am emoţii, tot îmi tremură mânile şi picioarele, tot mă tem că nu o să îmi iasă, oricât de simplu ar fi spectacolul.

G.Ş.: *Eu cred că pericolul real ar interveni atunci când emoţiile ar dispărea şi nu ţi-ai mai pune aceste probleme... Pentru că atunci ar interveni suficienţa, o comoditate care ar duce spre gândul că actorul se poate „scoate" el oricum, cumva...*

M.M.: Categoric ai dreptate, dar nici cu această spaimă nu poţi trăi tot timpul! Te poate omorî la un moment dat! Când un spectacol iese prost, sunt bolnav, dar sunt bolnav realmente! Mi-e rău, mă doare carnea, am febră, nu dorm noaptea! Ajungi să îţi dai seama că, de fapt, nu trăieşti!

G.Ş.: *Când spre atâţia oameni pleacă de la tine ceva care îi transformă, cum ai putea spune că nu trăieşti?*

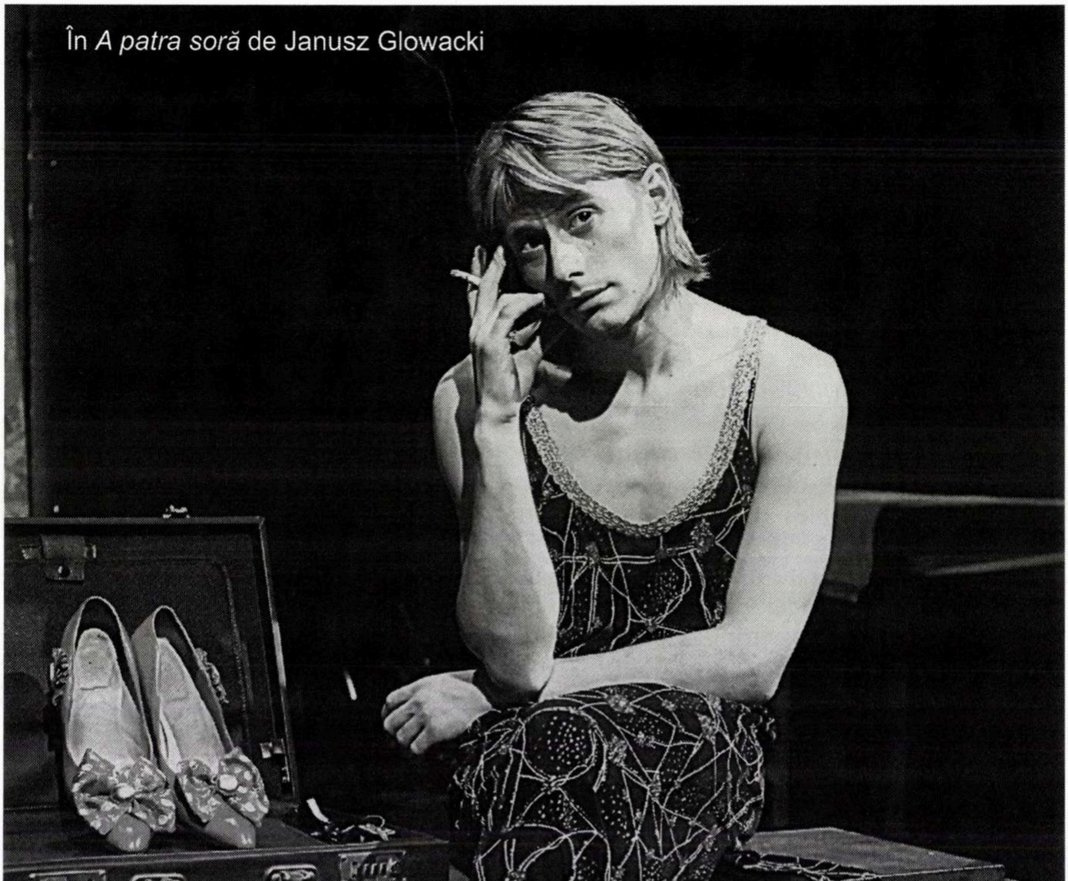
M.M.: Ba da, trăiesc, dar numai aşa... La cei treizeci de ani ai mei, tot ce pot spune e că viaţa mea înseamnă numai teatru!

G.Ş.: *Asta i se întâmplă oricărui om construit astfel, încât viaţa lui înseamnă mai mult decât el însuşi...*

M.M.: Da, dar aş vrea uneori să nu mai adorm în fiecare seară doar cu un unic gând: „Dă Doamne să îmi iasă bine spectacolul mâine!" De când mă ştiu, de fapt de când am devenit conştient de mine, eu nu am avut decât o singură dorinţă: să fiu un actor decent!

G.Ş.: *De ce îţi pui tu mereu o dorinţă deja împlinită?*

M.M.: În meseria mea, dorinţa asta nu e niciodată împlinită! Poţi să fii acum considerat un actor bun şi pe neaşteptate să cazi mai jos decât ai putea crede! Pe mine mă sperie pretenţia de „înţelepciune" care apare la un moment dat în viaţa actorilor. Sunt actori care în tinereţe au fost excepţionali, măcinaţi de tot ce îţi spun eu ţie acum că mă preocupă mereu şi, apoi, într-o anumită etapă a vieţii lor au devenit actori slabi. Mă sperie gândul că, la un moment dat, un artist, având tot ce şi-a dorit, sau considerându-se împlinit, poate să o ia pe o cale greşită. Ştiu nenumăraţi actori care au debutat impecabil şi, după câţiva ani, au dispărut ca artişti! În fond, niciun actor nu şi-ar dori ca lumea să renunţe la el în momentul în care are succes. De fapt, un actor bun nu cred că îşi doreşte



În *A patra soră* de Janusz Glowacki

Foto: Mihai Cratofil

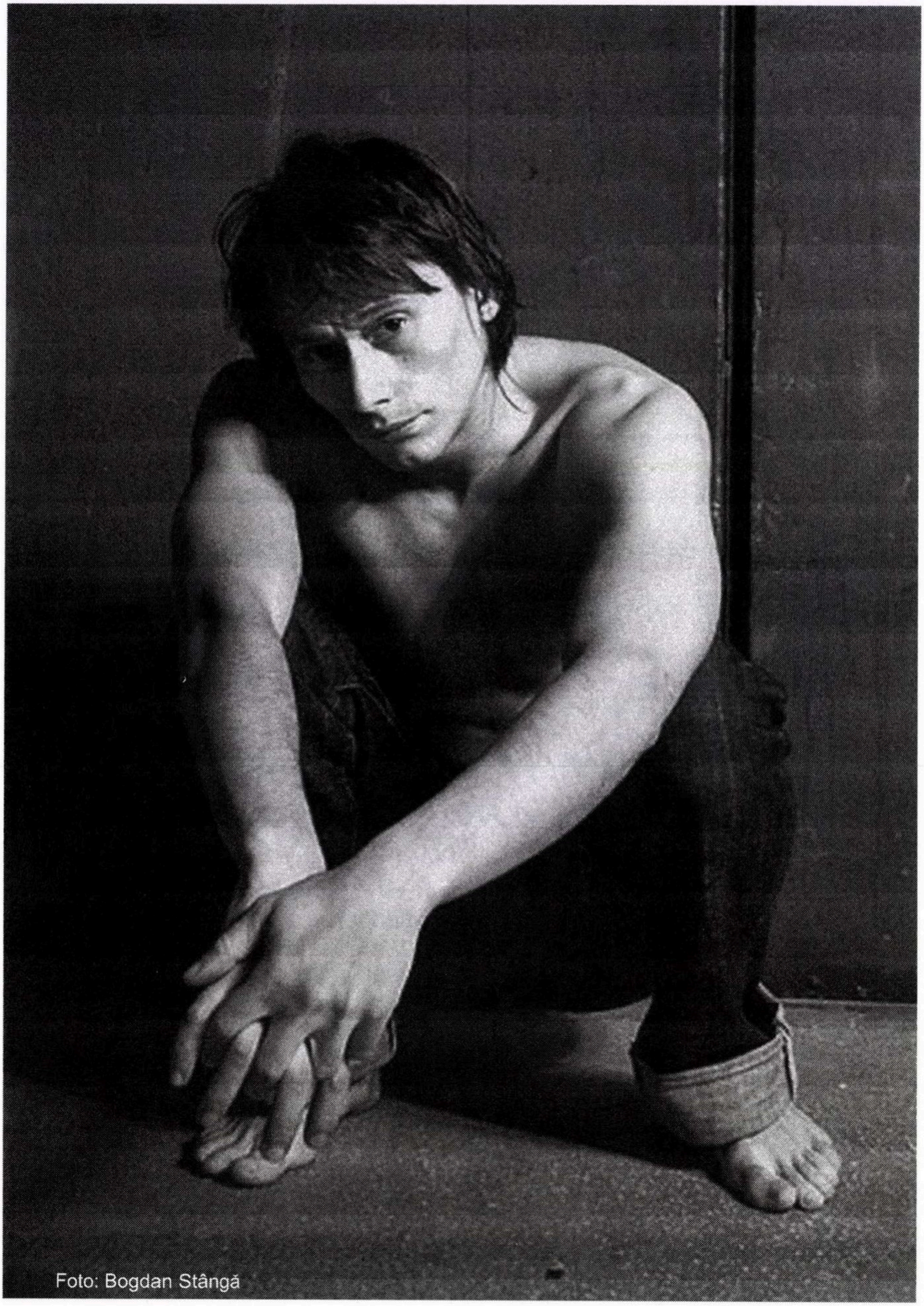


Foto: Bogdan Stângă

realmente altă fericire decât cea pe care i-o dă teatrul, dar crede sau speră că ar putea fi fericit şi pe alte planuri! Ei bine, eu cred că nu poate. Dar hai să schimbăm puţin rolurile... Ce crezi tu că e un actor bun? Un actor bun este un om care joacă foarte bine, care îţi dăruieşte ceva printr-un spectacol, în anumite spectacole?

G.Ş.: *Nu, nu cred că înseamnă asta!*

M.M.: Aş fi curios să aud ce crezi tu că înseamnă un actor bun!

G.Ş.: *Bine, dar trebuie să fac o mică diferenţiere. Eu cred că tu eşti ceva mai mult decât un actor bun, pentru că eu cred că există interpreţi buni şi actori care fac regula, iar eu te văd în a doua categorie... Dar ca să îţi răspund la întrebare, un actor bun, în sensul tău, este cineva care, atunci când sunt martoră la actul artistic, mă „destabilizează", în sensul că mă scoate din stereotipiile mele, din comoditatea mea, din tot ceea ce mă împiedică să ajung la mine însămi. Şi mai înseamnă acel om care îmi arată adevărul pe care îl poartă cu el şi care îmi dă foarte clar de înţeles că sunt acolo cu el.*

M.M.: E corect ce spui, iar eu cred că actorul bun este acela care are o încărcătură umană prin care transmite o undă subliminală, care, dincolo de rol, dincolo de problematica spectacolului, ajungând la tine, ca spectator, te face să înţelegi că tu ai nevoie de mine, ca să te descoperi. Indiferent ce joacă, actorul autentic îţi spune, de fapt, prin ceea ce face: „Uite, atât de liber poţi să fii şi tu!" Pe de altă parte, în egală măsură şi actorul are nevoie de spectator...

G.Ş.: *Da, dar de cele mai multe ori spectatorul este o abstracţiune, tu nu cunoşti individualităţile din sală... Prin urmare, ai nevoie mai mult de o formă de energie care vine dinspre public!*

M.M.: Exact! Şi tot o formă de energie este ceea ce eu transmit spre sală!

G.Ş.: *Da, dar eu ştiu cine eşti ca individualitate!*

M.M.: Nu, nu ştii, eu joc un personaj! Eu pot să mă las descoperit, sau nu! Dar eu niciodată nu joc un personaj până la capăt.

G.Ş.: *Mi se pare foarte onest ce spui, pentru că nu am crezut niciodată în povestea aceea cu identificarea actorului cu personajul! Dacă ar fi astfel, spectacolul nu s-ar sfârşi niciodată!*

M.M.: Aşa e... Eu niciodată nu sunt complet altcineva pe scenă, poate doar în *Inimă de câine*, deşi sufletul meu a fost uneori la fel de lovit şi călcat în picioare ca al acelui câine...

G.Ş.: *Bun, dar asta înseamnă că îţi asumi condiţia altcuiva, nu că devii personajul!*

M.M.: Foarte adevărat! Eu nu cred în pretenţia celor care spun că ei nu joacă un personaj, ci devin personajul! Pentru Dumnezeu, eu joc câte un personaj în fiecare seară, unde aş ajunge dacă pretenţia asta ar fi reală? La începutul carierei, am gândit şi eu aşa, mă gândeam că, dacă „stau" mai mult în personaj, îl pot crea mai bine. Însă am înţeles care e pericolul... Dar, uite, în seara asta, în *Drept ca o linie*, am avut sentimentul că ce fac aici e totalmente diferit de ce am făcut până acum, am uitat complet de toate celelalte personaje...

G.Ş.: *Mie mi se pare interesant şi semnificativ că realizăm acest interviu printr-o întoarcere într-un punct de origine...*

M.M.: Da, *Drept ca o linie* este începutul meu... Şi îţi mărturisesc că, după 7 ani de când am interpretat prima oară acest rol, am exact aceleaşi probleme ca la început!

G.Ş.: *Ceea ce cred că e foarte bine!*

M.M.: Da, şi eu cred la fel, deşi numai eu ştiu cât chin a fost! Şi pentru că vorbim de începuturi, aş avea un cuvânt de spus pentru doamna Ludmila Patlanjoglu. Această doamnă a vegheat asupra mea, la începutul carierei mele, într-un mod

totalmente dezinteresat. Cred că a intuit, că a văzut ceva în mine. Dumneaei a fost în juriu la primul meu concurs, de la Brăila. Eu ştiam cine este doamna Patlanjoglu de multă vreme, de când eram la Iaşi, înainte de a fi actor. Venea la spectacolele de acolo şi observasem că este o personalitate, o mare doamnă a teatrului, un critic important şi respectat. După ce am ajuns în Bucureşti – eram student la Coregrafie – doamna Patlanjoglu a venit la mine şi mi-a spus: „*Dumneata* eşti actor, te-am văzut la Brăila!" Ludmila Patlanjoglu îmi vorbea mie cu *dumneata*!

G.Ş.: *Pe tine ce te inspiră?*

M.M.: Oamenii în genere şi o groază de alte lucruri! De fapt, eu am norocul fantastic să mă inspire exact ce trebuie atunci când trebuie. Atunci când am nevoie de un lucru, gândindu-mă foarte mult că am nevoie de el, se întâmplă – şi atunci ştiu să îl folosesc acolo unde trebuie.

G.Ş.: *Eu nu cred că se întâmplă pur şi simplu, cred că e acolo oricum, dar atenţia ta fiind prea mare, privirea se opreşte asupra a ceea ce ai nevoie...*

M.M.: Posibil să ai dreptate... Şi mai cred că lucrurile îţi sunt date atunci când ai nevoie de ele şi atât cât meriţi! Dar aş vrea să te mai întreb eu ceva! Cum se face că în lumea asta, deşi sunt mulţi actori talentaţi, numai unii sunt apreciaţi. De ce?

G.Ş.: *Pentru că unii se pun înaintea talentului lor, îşi permit să îşi preschimbe harul în marfă şi asta nu rămâne nepedepsit sau nesancţionat de publicul autentic. Dar spune-mi, tu ce fel de spectator eşti?*

M.M.: Nu unul tocmai bun...

G.Ş.: *Ce înseamnă un spectator bun?*

M.M.: Unul care vine „curat" la spectacol; eu nu sunt un spectator bun, în sensul că sunt invidios pe actorii cărora le iese foarte bine un rol sau un spectacol!

G.Ş.: *S-ar putea să dai o definiţie mai ciudată a invidiei!*

M.M.: Da, invidia e părerea de rău că nu sunt eu acolo, în locul lor, e dorinţa de a face şi eu ce face actorul respectiv! În acelaşi timp, mă bucur teribil pentru colegii mei şi îi susţin. Mie îmi e tare drag să văd actorii jucând, îmi e drag să văd cum un om trece din condiţia din culise în condiţia de pe scenă, ador să văd transformarea asta!

G.Ş.: *Apropo de asta, iţi mărturisesc că eu, atunci când m-am întâlnit de curând cu tine în culise la „Inimă de câine", cu puţin timp înainte de începerea spectacolului, aproape că nu puteam să mă uit la tine!*

M.M.: De ce oare?

G.Ş.: *Pentru că mi se părea că „sparg" o intimitate prea mare!*

M.M.: Tu ai dreptate şi tocmai de aceea îmi e foarte greu uneori să mă întâlnesc cu cineva înainte de spectacole, pentru că poate fi afectat ceva ce construieşti cu greu, ca să poţi să intri aşa cum trebuie în lumea de pe scenă. Eu am încercat totuşi de-a lungul timpului să exersez o tehnică prin care eşti aparent relaxat, vorbeşti cu oamenii, dar de fapt eşti concomitent concentrat pe construcţia rolului, pentru ca atunci când intri acolo rolul să iasă perfect! Uite, la spectacolul acela de care zici tu, s-a petrecut un moment de graţie, cel puţin în partea a doua...

G.Ş.: *Eu sunt cumva într-o situaţie mai ciudată, luându-ţi acest interviu... Eu nu scriu despre teatru, am ales să nu fac asta, pentru că am văzut de prea multe ori pe scenele noastre actori „despărţiţi" de corpul lor. Mulţumită ţie, am reuşit cumva să trec peste prejudecata conform căreia actorul nu poate să realizeze perfect mesajul în propriul corp.*

M.M.: Ştiu prea bine la ce te referi. În ceea ce priveşte acea „despărţire de corp" a actorului de care vorbeşti, mie nu mi s-a întâmplat vreodată, nu am resimţit-o niciodată şi acesta a fost marele meu noroc. Şi ştii de ce? Pentru că am iubit teribil

dansul, pentru că întotdeauna corpul meu a vrut să fie balerin, iar sufletul a vrut să fie actor! Melanjul dintre aceste două aspecte a dat ceea e sunt! Categoric, corpul meu a vrut să fie balerin şi nu unul oarecare şi ştiu că, dacă aş fi urmat această cale, aş fi putut ajunge un balerin performant.

G.Ş.: Dar *ştii că între cele două aspecte nu ar trebui să existe o ruptură?*

M.M.: Evident că îmi e foarte clar acest lucru şi tocmai de asta spun că am avut un mare noroc, pentru că trupul meu a fost întotdeauna „nedespărțit" de ceea ce simțeam sau gândeam!

G.Ş.: *Nu demult ai avut premiera la spectacolul Ioana şi focul, la Teatrul de Comedie, în care joci în regia doamnei Cătălina Buzoianu şi alături de Dorina Chiriac.*

M.M.: *Ioana şi focul* este o piesă în care toată echipa s-a implicat cu foarte multă bucurie, în care ne-am asumat în primul rând să o iubim pe Ioana d'Arc, un spectacol în care Dorina Chiriac îşi asumă o mare responsabilitate şi în care, printr-o naturalețe specifică actorilor mari, aduce spre noi miracolul cu un firesc fantastic...

G.Ş.: *Şi mai este un spectacol în care tu îți asumi multe personaje...*

M.M: ...Dar care au un substrat unic: Povestitorul... *Ioana şi focul* este o piesă despre istorie ca ficțiune, despre cum adevărul istoric nu poate ajunge la noi, pentru simplul fapt că istoria obiectivă nu există...

G.Ş.: *Marius, crezi că vei rămâne în istorie?*

M.M.: Uite, îți spun ceva ce nu am mai spus până acum. Eu ştiu că o să rămân în istorie. E ceva situat dincolo de mine. Voi rămâne în istorie ca un exemplu. Un exemplu dat de cineva despre care s-ar putea spune aşa: „A fost unul care a vrut să facă actorie şi toată viața lui nu a fost dedicată decât dorinței de a fi actor. Săracul nu era un actor genial, dar el şi-a dorit atât de mult, că până la urmă lumea l-a crezut!"

Interviu realizat de Gina ŞERBĂNESCU

În *Inimă de câine* de Mihail Bulgakov

ESEURI

Andreea DUMITRU

Scheletul din vitrină şi copilul absent

Microeseul, destul de eliptic şi fragmentar, ce urmează, îşi propune să reabiliteze – din perspectiva unui studiu de mentalitate şi a analizei comparate – rezervele de originalitate ale unui dramaturg prea repede catalogat drept caduc şi minor.

În intervalul culturii europene care acoperă cele două fenomene artistice de referinţă, *fin de siècle* şi *belle époque*, **Ödőn von Horváth** ocupă o poziţie destul de ingrată. Contemporan cu Freud, dar şi cu Brecht, cu dramaturgii expresionişti, dar şi cu Schnitzler, Musil, Zweig ori Kafka, scriitorul nu are reputaţie de inovator, rămânând în zona de umbră a istoriilor literare, ca autor de texte accesibile şi mai puţin influente, cu valoare mai degrabă documentară decât estetică[1]. Nu întâmplător, textul cel mai citat al lui Horváth rămâne agreabilul *Geschichten aus dem Wienerwald (Povestiri din pădurea vieneză)*, al cărui titlu trimite la o întreagă mitologie a culturii vieneze, atât în versiunea ei elitistă, cât şi în varianta „de consum" (valsul lui Johann Strauss).

Născut în 1901 la Fiume (pe atunci, oraş italian), în familia unui diplomat, Horváth şi-a petrecut copilăria şi adolescenţa între Belgrad, Budapesta, München, Bratislava şi Viena. Şi-a înţeles şi asumat devreme condiţia de veşnic emigrant pe teritoriul unui Imperiu a cărui disoluţie o va surprinde şi evoca asemeni multor altor scriitori cu o genealogie tipic central-europeană. Într-o autobiografie datată 1927, Horváth îşi tranşează astfel dilemele identitare: „Sunt un melanj tipic al vechii Austro-Ungarii: maghiar, croat, neamţ şi ceh – numele meu e maghiar, limba mea maternă este germana. [...] Conceptul de patrie, falsificat de naţionalism îmi este străin. [...] Nu am o ţară natală şi nu sufăr câtuşi de puţin din pricina asta, dimpotrivă,

[1] Nici pe scenele româneşti, posteritatea lui Horváth nu este mai puţin ingrată. Doar două exemple vorbesc destul de exact despre statutul ambiguu al operei sale dramatice. În 1971, Radu Albala scrie în revista *Teatrul* cronica montării de la Teatrul Lucia Sturdza-Bulandra, semnată de Al. Toscani, care tratează *Povestirile...* ca melodramă. Nici distribuţia (Marietta Rareş, Fory Etterle, Maria Gligor, Violeta Andrei, Emmerich Schäffer, Dumitru Onofrei ş.a.), nici decorurile lui Dan Jitianu („frumoase, funcţionale, nelipsite de sugestie poetică") nu pot atenua senzaţia de „ritm la fel de mălăieţ ca şi textul piesei". Reacţia publicului e pe măsură: „Sala era mai mult de jumătate goală". Trei decenii mai târziu, Anca Bradu dă aceleiaşi piese – într-o adevărată superproducţie, implicând scenografia fastuoasă şi aproape întreaga trupă a Naţionalului din Cluj – o lectură acut expresionistă, opţiune destul de previzibilă, ţinând cont de afinităţile estetice ale regizoarei, care argumentează astfel: „E vorba aici despre eliberarea de complexul istoriei nefericite, de complexul minoratului cultural, de complexul minciunii şi al manipulării sociale, de complexul compromisului şi al neputinţei individului de a produce gesturi în numele unei identităţi irepresibile. [...] De toate aceste boli şi năzuinţe suferă România de astăzi".

Oricât de tentantă, grila expresionistă pare destul de forţată în cazul unui text al cărui autor însuşi ignora complet o astfel de catalogare (Horváth scrie în plin expresionism, fără a se simţi însă obligat să-şi decline apartenenţa la curentul artistic născut pe teritoriul Republicii de la Weimar).

mă bucur de situaţia mea de apatrid, căci ea mă scuteşte de o sentimentalitate inutilă." (Astăzi, în mod paradoxal, tocmai excesul de sensibilitate opacizează lectura unei piese precum *Povestiri din pădurea vieneză*).

După un scurt detur la Paris, Horváth se instalează la Berlin. Aici îi apare, în 1930, primul roman, *Der ewige Spießer (Eternul mic-burghez)*, iar un an mai târziu, scrie piesele *Die Italienische Nacht* (Noaptea italiană) şi *Geschichten aus dem Wienerwald*. *Povestirile*... îi aduc Premiul Kleist şi sunt reprezentate la Deutsches Theater, cu imens succes, dar şi cu proteste din partea naţionaliştilor, care acuză falsa imagine impusă de Horváth unei Austrii care, deşi decăzută din statutul de centru al monarhiei la cea de „mică patrie", se agaţă încă de imaginea idilică a vechii ei splendori. După Berlin şi Leipzig, unde scrie *Revolte auf Cote 3018, Sladek, der schwarze Reichswehrmann/ Sladek, soldat al armatei negre, Kasimir und Karoline*[1] şi piesa interzisă *Glaube, Liebe, Hoffnung (Ein Totentanz) / Credinţă, iubire, speranţă (Un mic dans al morţii)*, Horváth părăseşte Germania pentru Ungaria, cu intenţia de a-şi păstra naţionalitatea maghiară. Abia în 1935 se stabileşte la Viena. La o editură a emigranţilor din Amsterdam îi apar, în 1938, ultimele romane, *Jugend ohne Gott* (*Tinereţe fără Dumnezeu*), tradus în mai multe limbi şi *Ein Kind Unserer Zeit* (*Un fiu al timpului nostru*). Odată cu anexarea Austriei, părăseşte Viena şi călătoreşte la Budapesta, Praga şi Paris, unde, curând, îşi găseşte pe neaşteptate sfârşitul, în faţa Teatrului Marigny, la doar 37 de ani.

Biografia sa – pe cât de scurtă, pe atât de accidentată şi de intensă – se identifică în bună măsură cu destinul acelei *Mitteleuropa* („realitate geo-politică şi istorică, matrice mental-afectivă şi culturală sau doar construct mental", cum o defineşte Adriana Babeţi, determinată de configuraţia statului supranaţional, îngăduind, tocmai din pricina multietnicităţii şi interculturalităţii sale, nu doar o atmosferă de creativitate fără precedent, ci şi, curând, ascensiunea nenumăratelor extremisme).

Spectrul antisemitismului şi al naţional-socialismului e o prezenţă constantă pentru această lume în derivă, dar şi pentru opera lucidului Horváth. În 1929, dramaturgul îl întâlneşte pe Hitler la Murnau, iar în 1933, îşi vede cărţile arse de nazişti. Şi totuşi, nu atât teatrul său – expresie a „voioasei apocalipse" cu care Hermann Broch identifică modernitatea vieneză –, ci mai degrabă romanele fac din scriitorul „minor" unul dintre cei mai obiectivi portretişti ai generaţiei sale, ai vidului de sens şi valori (*Wertvakuum*) care anunţă marea catastrofă: „Generaţia mea nu cunoaşte vechea Austro-Ungarie decât din auzite, acea dublă monarhie de dinainte de război, cu duzina ei de naţiuni, în care patriotismul cel mai mărginit întâlnea autoironia resemnată, cu cultura sa ancestrală, analfabeţii săi, feudalismul său absolutist, romantismul său mic-burghez, eticheta ei ridicolă şi dulcea-i depravare. Generaţia mea, e bine ştiut, e foarte neîncrezătoare şi se închipuie lipsită de iluzii. În orice caz, ea are considerabil mai puţine decât cea care ne-a condus spre vremuri mai bune. Noi ne aflăm în fericita poziţie care ne permite să credem că se poate trăi fără iluzii. Şi asta ar putea fi singura noastră iluzie".

E evocată aici o stare de spirit familiară tuturor generaţiilor care se maturizează în epoci de tranziţie, martore la marile rupturi ale istoriei cu sentimentul că schimbările nu au fost decise de ele, iar consecinţele acestora nu le privesc. Sunt generaţii ce întreţin cu prezentul un raport ambiguu, în care se amestecă deopotrivă nostalgia marilor imperii prăbuşite şi *spleen*-ul neîncrederii în viitor. Despre această

---

[1] *Kasimir und Karoline* a fost pusă în scenă de Bocsárdi Lászlo la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe în anul 2000 (o montare care sugera, într-un spaţiu original, atmosfera de sărbătoare populară şi circ ambulant a piesei).

stare de spirit depun mărturie nu doar Horváth şi contemporanii săi, ori, mai aproape de noi, ultimii locatari ai blocului comunist, ci şi un scriitor precum Alfred de Musset, care se consideră pe la 1836, tot *un copil al secolului său*: „în urma lor, un trecut pentru totdeauna distrus, agitându-se încă printre ruine, cu toate fosilele secolelor de absolutism; înaintea lor, aurora unui larg orizont, primele lumini ale viitorului; şi între cele două lumi... ceva asemănător Oceanului care desparte vechiul continent de tânăra Americă, ceva vag şi plutitor, o mare furioasă şi plină de naufragiaţi [...] secolul prezent, într-un cuvânt, care separă trecutul de viitor, fără să fie nici unul, nici altul, şi care seamănă cu amândouă deodată, şi în care nu ai cum să ştii, la fiecare pas pe care îl faci, dacă păşeşti cumva pe o sământă ori pe o ruină... Iată în ce haos trebuia ales atunci; iată ce se deschidea înaintea lor, copii plini de forţă şi îndrăzneală, Fii ai Imperiului şi nepoţi ai Revoluţiei".

Aproape simultan cu apariţia *Povestirilor...* lui Horváth, Paul Valéry îşi scria eseurile pe tema „crizei spiritului european". În ele găsim o reprezentare fidelă a modernismului nervos şi incontrolabil – substituit ritmurilor şi tradiţiilor statornicite ale „lumii de ieri" – ce atinge apogeul la început de secol: „Fiecare creier de o anumită valoare era o răspântie pentru toate rasele de opinii; orice gânditor, o expoziţie universală a reflecţiilor. Existau opere spirituale a căror bogăţie de contraste şi de impulsuri contradictorii te ducea cu gândul la efectele iluminatului cam nesăbuit al capitalelor din vremea aceea [...] Într-o carte din acea epocă – şi nu una mediocră – găseai, fără efort: o influenţă din baletul rusesc, un pic din stilul întunecat al lui Pascal, multe impresii de tip Goncourt, ceva din Nietzsche, ceva din Rimbaud, câteva efecte provenite din frecventarea pictorilor, uneori un anumit ton al publicaţiilor ştiinţifice, totul parfumat cu nu ştiu ce mireasmă britanică, atât de greu de dozat!"

Un întreg inventar de „corpuri" străine şi de locuri comune se aglutinează, cam în acelaşi fel, şi în *Povestirile vieneze* ale lui Ödön von Horváth, dând măsura unei lumi încă suspendate între cei doi poli simptomatici ai entropiei: nostalgia paradisului pierdut şi Apocalipsa. Mixajul lor derutant, mereu surprinzător, reprezintă, poate, pentru cititorul de azi, cea mai interesantă calitate a textului, scoţându-l din sfera unui gen literar inofensiv, de tip consolator.

Încă din titlul piesei sale, Horváth readuce în actualitate una dintre mărcile identitare ale Vienei – valsul curţii imperiale şi deopotrivă al serbărilor populare din Prater, liantul acelei democraţii a stilului cu care se identifică prin excelenţă modernitatea vieneză. Chiar şi la simpla lectură, muzica pe care autorul o face să răsune aproape neîncetat în fundal (un pian, un gramofon, o orchestră sunt mereu prezente în scenă) impune un ritm dezinvolt şi o atmosferă mai degrabă solară (care ar putea justifica, la prima vedere, grăbita catalogare a piesei sub specia minoră a melodramei). Cu atât mai neobişnuit pare în acest context motto-ul piesei, care ne dezvăluie un Horváth mult mai puţin condescendent cu personajele sale. „*Nimic nu sugerează ideea de infinit mai bine ca prostia*". Fraza lui Horváth reproduce aproape fidel adagiul scriitorului francez Joseph Ernest Renan: „*La bêtise humaine est la seule chose qui donne une idée de l'infini*". Mai mult, „idioţenia", „prostia", „neghiobia" funcţionează în textul piesei ca adevărate cuvinte-semnal. Tema „prostiei contemporanilor" are, de altfel, rădăcini solide în literatura europeană, figura „imbecilului" concurând-o pe cea a bufonului „nebun". Asemenea lui Flaubert, care, indignat de „prostia feroce" a semenilor săi, îşi promitea să le fixeze pentru vecie măştile în romane ca *Madame Bovary* ori *Bouvard şi Pécuchet*, Horváth dezvăluie stereotipiile comportamentale şi de limbaj, conformismul moral şi intelectual, apetitul pentru „micile aranjamente", laşitatea şi meschinăria sufletească a unei epoci care a făcut posibilă nu doar

renaşterea artelor, ci şi triumful ideologiilor morţii. Diversitatea tipologică a personajelor sale recompune tabloul societăţii vieneze, reputată pentru solida ei stratificare, acum pe cale să se fărâmiţeze, să se năruie: de la micul negustor, proprietar de prăvălie cu vitrină la stradă la licheaua care dispreţuieşte „lipsa de perspective" a slujbei de funcţionar, preferându-i statutul mai recent de „liber-profesionist", speculând mereu amoruri şi ponturi nesigure; de la fiica unică, ai cărei părinţi au educat-o doar pentru măritiş, la patroana de bordel deghizată în baroneasă; şi de la căpitanul de cavalerie decrepit, cultivând nostalgic miturile Imperiului la studentul misogin şi filogerman (un Petea Trofimov căzut în capcana extremismului de dreapta).

În acorduri de vals, eroii *Povestirilor...* îşi exercită imbecilitatea la modul euforic, cu totul excitaţi de febra celebrului *carpe diem* vienez: organizează excursii *en plein air*, cu „dejunuri în iarbă", focuri bengale şi băi în „valurile Dunării albastre", fac escapade în grup la *Maxim*, pariază fără prea mult noroc la cursele de cai, consolându-se apoi cu partidele de biliard de la cafenea. În acelaşi timp, înregistrează fără prea mare convingere semnalele timpului lor tot mai grăbit, al zilelor de „agitaţie şi criză" şi polemizează stupid pe tema catastrofei necesare („*Războiul e o lege a naturii! Curat ca şi concurenţa în lumea afacerilor!*", susţine, de pildă, Regele scamatorilor). Personajele lui Horváth se dezvăluie ca „prototipuri ale individului cu memorie slabă, trăind în discontinuitate, în instantaneu şi nu în durată, aceşti oameni „impresionişti", posedând un eu irecuperabil", cum îşi descria contemporanii criticul Hermann Bahr.

Măcelăria din care grobianul Havlitschek, calfa respectabilului Oskar, iese pătat de sângele porcilor doar pentru a-şi scuipa dispreţul şi ura faţă de semeni ori latrina pe care o înfundă periodic sora oarbă a patroanei de bordel vor deveni nu mult mai târziu toposurile predilecte ale dramaturgiei austriece. Să nu uităm că ne aflăm doar pe teritoriului *Kakaniei* lui Musil (*Povestirile...* şi *Omul fără însuşiri* apărând aproape simultan) – cuvântul-stigmat care poartă sonorităţile jocului infantil, dar şi sugestia escatologicului cotidian. Pe urmele lui Horváth şi Musil vor călca apăsat scriitorii generaţiei de după război: Peter Handke, Thomas Bernhard, Peter Turrini, pentru care Austria va fi „Anti-Patria" *par excellence*.

Povestirile... lui Horváth sunt impregnate de spiritul contradictoriu al Europei centrale, care cultivă în egală măsură valorile vieţii şi deriziunea. Un excesiv *carpe diem* întâlneşte aici cultul barochizant al morţii şi fascinaţia maladivă pentru simbolurile vremelniciei. Aşa cum se întâmplă şi în *Der Reigen* (*Cercul*) lui Schnitzler, piesa care a impus metafora *dansului macabru* ca amprentă specifică a unei epoci condamnate la extincţie. Printre obiectele din vitrina atelierului de păpuşi „La Regele scamatorilor" (un *Zauberkönig* sub care se ascunde un *père de famille* cu principii inflexibile, dar, în acelaşi timp, chefliu şi trivial), se află un *schelet* a cărui prezenţă atrage în mod straniu atenţia personajelor. Atmosfera de rău augur pe care acest detaliu o insinuează treptat îşi găseşte confirmarea în finalul piesei. Copilul abia născut al cuplului *Marianne–Alfred* moare subit, fără ca dispariţia lui să tulbure însă buna dispoziţie a personajelor care se pregătesc să celebreze noul cuplu *Marianne–Oskar* (într-un neverosimul *happy end*). Cercul *Povestirilor...* se închide fără fisură: pentru aceşti oameni-marionetă, trecutul e mort, iar viitorul pare imposibil. Micul lor circ de farse şi drame poate fi reluat la nesfârşit (*Da capo!*, cum pretinde de fiecare dată impulsivul Rege al scamatorilor), asemenea rotirii valsului care se aude în fundal şi pe care mâna invizibilă a dramaturgului se amuză s-o întrerupă din când în când, în mijlocul unei măsuri.

Claudio Magris, prozator şi critic literar născut în 1939 la Trieste, vorbeşte despre „ambivalenţa ironică a valsului, simbolul unei vârste fericite pe care el o transformă într-o tristă elegie despre chiar acea epocă. Astfel, jucăuşele şi, în acelaşi timp, melancolicele valsuri ale lui Strauss repetă pentru generaţiile răvăşitei perioade de două decenii dintre cele două războaie, o scumpă şi pierdută poftă de viaţă". Nostalgia apartenenţei la o lume – cea a spaţiului central-european cu valorile sale deopotrivă nobile şi ridicole –, precum şi iluzia persistenţei acelei lumi e descifrabilă şi pentru George Banu în preferinţa pentru „afectivitatea degradată" a refrenelor ieftine (valsuri poloneze, marşuri, tangouri) pe care un regizor precum Kantor „le va face să se învârtească la nesfârşit" în spectacolele sale. Am putea vedea astfel în Horváth nu doar un poet fragil al modernităţii vieneze, ci şi un credibil precursor al „teatrului morţii".

Scheletul din vitrină, pianul *dezacordat* din culise, marşul funebru al lui Chopin pe care un personaj îl îngână în cele mai triviale contexte, sunt tot atâtea semnale ce trădează apetitul lui Horváth pentru deriziune, pentru corpurile şi manifestările cotidiene din care viaţa autentică pare să se fi scurs, lăsând în urmă doar artificiul exterior şi stereotipia mecanică a formei. N-ar fi poate deplasat să pretindem că acestea îşi vor găsi, într-un fel, expresia supremă în opera lui Witold Gombrowicz.

S-ar mai putea observa că nu doar opera, ci şi biografia îl plasează pe autorul *Povestirilor...* în trena lui Schnitzler şi în descendenţa unor creatori de referinţă pentru spaţiul central-european cum sunt Gombrowicz şi Kantor. Nu e poate o simplă coincidenţă faptul că în 1931, anul reprezentării *Povestirilor*, se stinge Schnitzler, autorul scandaloasei *Hore* („a iubirilor" şi-a morţii), dar şi al unui ciclu de *Marionete* (*Păpuşarul*, *Viteazul Cassian* şi *La marele cârpaci*). Emigrat la Paris, Horváth moare în 1938 (însăşi furtunoasa lui viaţă pare întreruptă „în mijlocul unei măsuri", asemeni valsului din *Povestiri...*). E anul în care la Cracovia, Tadeusz Kantor înfiinţează Micul Teatru de Marionete. Şi tot atunci, compatriotul său Witold Gombrowicz îşi publică piesa de debut, *Ivona, principesa Burgundiei*, pe care genialul artist plastic şi regizor născut la Wielopole o va ilustra strălucit 20 de ani mai târziu.

Bibliografie selectivă:

Banu, George – *Ultimul sfert de secol teatral*, Ed. Paralela 45, 2003

Boia, Lucian – *Sfârşitul lumii, o istorie fără sfârşit*, Ed. Humanitas, 2007

Gyory, Jean – *La littérature autrichienne*, PUF, colecţia „Que sais-je?", 1977

Johnston, William M. – *Spiritul Vienei: o istorie intelectuală şi socială: 1848–1934*, Ed. Polirom, Iaşi, 2000

Le Rider, Jacques – *Modernitatea vieneză şi crizele identităţii*, Ed. Polirom, 1996

Le Rider, Jacques – *Jurnale intime vieneze*, Ed. Polirom, 2001

Lotman, I.M. – *Cultură şi explozie*, Ed. Paralela 45, 2004

Pollak, Michael – *Viena 1900: o identitate rănită*, Ed. Polirom, Iaşi, 1998

Scorske, Carl E. – *Viena, fin de siècle: politică şi cultură*, Ed. Polirom, Iaşi, 1998

Valéry, Paul – *Criza spiritului şi alte eseuri*, Ed. Polirom, Iaşi, 1996

Europa Centrală. Memorie, paradis, apocalipsă, coordonatori Adriana Babeţi, Cornel Ungureanu, Ed. Polirom, colecţia „A treia Europă", 1998

Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii, coordonatori Adriana Babeţi, Cornel Ungureanu, Ed. Polirom, colecţia „A treia Europă", 1998

„Expresionimul în arte şi în teatru", număr al revistei *Semnal teatral*, coordonat de Marian Popescu, nr. 1–4/1997 şi 1–2/1998, Ed. Unitext.

Mircea MORARIU

Nu au scris pentru UE!

Dintr-un preambul datorat lui Ion Caramitru şi inserat de Andrei Marinescu în excelentul caiet de sală al spectacolului *Molto, gran' impressione într-o soarea la teatru*, aflăm că, fidel credinţei sale în „vocaţia Teatrului Naţional de a întreţine viu interesul asupra evoluţiei dramaturgiei româneşti", directorul general al instituţiei socoteşte „Teatru nou cu piese vechi" drept „programul de statornice ambiţii ale direcţiunii mele". Aceasta în contextul mai amplu al credinţei în „permanenta redescoperire şi reteatralizare a teatrului şi, de asemenea, în capacitatea artiştilor de a se supune experimentului creator".

Despre *Molto, gran' impressione* au apărut, până la ora la care scriu eu aceste rânduri, o seamă de cronici, mai mult sau mai puţin pertinente, mai mult sau mai puţin binevoitoare. Niciuna nu socoteşte producţia drept un mare spectacol (nici nu cred că s-a ambiţionat aşa ceva), mai toţi comentatorii admit că e vorba despre un *spectacol de teatru popular*, în sensul bun al sintagmei, şi că montarea semnată regizoral de Dan Tudor plănuieşte să readucă în atenţie texte de odinioară, să facă un fel de arheologie teatrală modernă, fără a neglija deloc comicul partiturilor cu pricina. Spectacolul doreşte să valorifice şi să potenţeze umorul unor texte semnate de Costache Faca, Matei Millo şi Costache Caragiale, iar graţie adiţionării unor versuri celebre să îndemne la grijă faţă de virtuţile teatrului românesc. Au fost formulate o seamă de reproşuri, după părerea mea mai mult decât îndreptăţite, la adresa scenariului datorat lui Romulus Vulpescu, un scenariu defectiv la capitolul coerenţă, şi s-a observat că fragilitatea alăturării textelor grevează asupra ansamblului spectacular care suferă de un evident fragmentarism.

Au fost însă şi cronici care au acuzat fie textele originare în sine, fie scenariul, fie întreg spectacolul de naţionalism. Pe mine m-a deranjat alăturarea unei panglici tricolore la butelcuţa cu vin a sufleurului Boian, dar asta nu fiindcă aş fi bănuit cine ştie ce afront la adresa simbolurilor naţionale, ci fiindcă versurile lui Ienăchiţă Văcărescu rostite de personajul cu pricina erau suficient de limpezi pentru a nu mai fi nevoie ca „mesajul" lor să fie întărit de un alt simbol. Or, numai de naţionalism nu poate fi bănuită respectiva eroare a regiei.

Acuzaţia de naţionalism la adresa textelor sau, mă rog, a unora dintre ele, nu e tocmai nouă. G. Călinescu a spus că Faca, bunăoară, ar aparţine *tombaterismului*, manifestând o atitudine ostilă la adresa occidentalizării. Comentând aprecierea lui Călinescu, Vicu Mândra, istoric de teatru căruia i se pot reproşa multe, dar care are totuşi meritul de a fi intenţionat să alcătuiască o *Istorie a literaturii dramatice româneşti*, din care mie îmi e cunoscut doar volumul I (Editura Minerva, Bucureşti, 1985), considera: „judecând după singura sa piesă de teatru (la care se adaugă puţinele versuri pe care le-a scris), acest opozant cu lecturi solide nu pare să merite calificarea de *antibonjurist*, acţionând – mai curând – ca un emul al moderaţiei clasice." De fapt, „lectura atentă a *Comodiei...* ne comunică mai curând imaginea unui satiric iritat de invazia aparenţelor. Ridiculizând o modalitate *denaturat* al franţuzomaniei, el respinge o modalitate formală şi frivolă a adeziunii la nou. ***Franţuzitele***, titlul pe care l-a dat Heliade piesei în ediţia din 1860, dă un relief exagerat persiflărilor de ordin lingvistic. De fapt, păcatul personajelor constă în adoptarea aberantă a unui întreg ceremonial monden, galomania fiind doar una dintre componente".

Din creaţia lui Costache Caragiale au fost decupate pentru scenariul spectacolului fragmente din *O repetiţie moldovenească*, cu siguranţă cea mai pregnantă scriere a unui dramaturg cunoscut mai degrabă ca unchiul marelui Ion Luca decât datorită valorii

operei sale. Mihail Kogălniceanu socotea scrierea drept „un document important pentru viitorii cercetători ai începutului teatrului național". Repetițiile pentru un spectacol produs de un teatru în limba română sunt mereu întrerupte de muncitorii de scenă care pregătesc reprezentațiile cine ştie cărei trupe venite din străinătate. Fapt care provoacă exasperarea directorului teatrului şi diatribe la adresa trupelor străine mai bogate care au prioritate. Nu e mai puțin adevărat că spectacolul de la Teatrul Național din Bucureşti nu e nicidecum blând cu felul de a fi al actorilor români, cu diletantismul lor, cu lipsa lor de abnegație, altminteri lesne explicabilă. Greu de spus, aşadar, de unde „naționalismul" detectat de criticii români ultraeuropeni din secolul al XXI-lea.

Costache Caragiale şi eforturile sale de înființare a unui teatru în limba română apar în capitolul *Teatrul în Țara Românească* din romanul *Ciocoii vechi şi noi* al lui Nicolae Filimon. „La anul 1844–1845, Constantin Carageali, elev al lui Aristia, părăsi Capitala Moldaviei, unde întreprindea arta dramatică cu mare succes, şi, însoțindu-se cu C. Mihăileanu şi prin concursul d-lor Anesti Cronibace, Lăscărescu, Ralița Stoenescu şi Caliope Carageali, deschiseseră iarăşi teatrul". E vorba despre Teatrul Național.

Aprecierea de care s-a bucurat Costache Caragiale din partea lui Mihail Kogălniceanu e explicabilă prin faptul că ceea ce întreprindea el era în consonanță cu aspirațiile viitorului ministru ori ale lui Alecu Russo, aşa cum au fost ele exprimate în Programul *Daciei literare*, mai toată lumea cunoscând celebra asertiune „*traducțiile... nu fac o literatură*". După cum scria Dimitrie Popovici în celebrul său studiu *Romantismul românesc* (Editura Albatros, Bucureşti, 1972), „instrumentul cel mai eficace în operația de moralizare a societății rămânea însă teatrul, şi epoca face eforturi puternice pentru crearea şi menținerea lui". Cercetătorul îi citează pe Gheorghe Asachi, convins că teatrul „este o adevărată şcoală practică şi succesul lui este condiționat de respectarea cerinței ca opera dramatică să se conducă nu numai de estetică, ci şi de *moral* şi de o *filologie rezonată*, adică să nu cadă în exagerările lingvistice ale timpului", pe Alecu Russo „care atribuie teatrului rolul de a îmbunătăți moravurile şi de a face educație publicului", pe Costache Negruzzi care aprecia că „teatrul critică cel mai rău şi scoate din trecut lecții morale valabile pentru timpul de față" ori pe Heliade-Rădulescu pentru care „teatrul este *censura obiceiurilor* şi *şcoala moralului*, dar şi o *şcoală de filozofie şi de morală*".

Matei Millo, cel de-al treilea scriitor din ale cărui opere sunt valorificate toate în dramaturgia spectacolului *Molto, gran' impressione,* deopotrivă actor şi director de trupă, a făcut semnificative turnee în Transilvania şi a avut o contribuție deloc neglijabilă la înflăcărarea spiritului național mai peste tot în spațiul românesc. Din cartea Lizicăi Mihuț *Transilvania şi teatrul arădean pînă la Marea Unire* (Editura Academiei Române, Bucureşti, 2005) desprind *Apelul* adresat cetățenilor Aradului de Millo care urma să dea atunci, în respectivul oraş, spectacole în zilele de 1, 2, 4, 5, 9, 11 şi 12 august. „Cu societatea mea teatrală din Bucureşti, în turneu prin Arad, voi avea onoarea a da câteva reprezentațiuni teatrale, luându-mi libertatea prin aceasta cu toată onoarea de a invita publicul din Arad şi ținut la cercetarea seratelor mele teatrale, cu atât mai vârtos că repertoriul reprezentărilor va consta din cele mai alese şi atrăgătoare piese originale ale poporului român. *Bazat pe zelul național* (*s.m.*, M.M.) şi gustul de artă al publicului român din Arad şi ținut cu aceeaşi căldură şi simpatie ca reprezentațiile teatrale anunțate vor fi primite şi aici, cu aceeaşi căldură şi savurație, cu care fuserăm onorați în toate localurile române dincoace de Carpați, pe unde am trecut...". Cronicarul de la *Familia* va nota: „Aşadar, dl. Millo va petrece la Arad aproape două săptămâni, Fericiți arădenii..."

Socotesc util să reamintesc că istoricii sunt cvasiunanimi în a admite că procesul formării națiunilor e socotit încheiat în secolul al XVI-lea, că în secolul al XVIII-lea se vorbeşte despre desăvârşirea procesului formării națiunilor moderne şi că în primele decenii ale secolului al XIX-lea, adică exact atunci când au scris Faca şi Costache Caragiale,

se înregistra, în contextul romantismului, o efervescență a spiritului național. Un important istoric de la Universitatea „Babeş–Bolyai" din Cluj, profesorul Ioan-Aurel Pop, a scris şi publicat o carte intitulată *Istoria, adevărurile şi miturile* (Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2002), percepută, pe drept cuvânt sau nu, drept o carte-replică la *Istorie şi mit în conştiința românească* (Editura Humanitas, Bucureşti, 1997). Ioan-Aurel Pop atrage atenția că nu există suprapunere perfectă între „conştiința națională şi ideea statului național", iar cu referire la Transilvania se subliniază că „românii ardeleni nu au cerut un stat național pentru ei, nu au cerut transformarea Transilvaniei în stat național românesc, ci doar *drepturi politice naționale pentru români, egale cu ale stărilor şi națiunilor recunoscute şi ale religiilor recepte*".

Mutatis mutandis, putem spune şi noi că primii noştri dramaturgi, oricât de stângaci au scris ei, au solicitat, în piese precum cea a lui Costache Caragiale, drept la existență pentru teatrul în limba română, nimic mai firesc pe teritoriul românesc. Au fost oare pentru asta ei naționalişti? Sunt convins că nu.

Neîndoielnic, asemenea altor genuri literare, şi literatura dramatică românească se cuvine *revizuită* ori *revizitată*, ca să folosesc cuvântul lansat într-o dezbatere a *României literare* de profesorul Mircea Martin. Nu ştiu dacă nu cumva procesul revizuirii s-a şi petrecut în chip *informal*, nu şi la modul teoretic, ci doar la nivel practic, prin aceea că nimeni, niciun teatru, nu mai joacă, bunăoară, teatrul partinic şi de propagandă scris în perioada comunistă de dramaturgi aflați în solda fostului regim. Nu înseamnă însă că trebuie negată toată dramaturgia românească scrisă înainte de 1989, iar cea care nu poate fi acuzată de îndoctrinare comunistă să fie evacuată sub acuzația de naționalism, mereu la îndemână.

Pe de altă parte, socotesc că are dreptate profesorul Eugen Negrici care, în excelenta sa carte *Iluziile literaturii române* (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008), crede că „rezistența la tentația *revizuirii*" şi „reprimarea tentației şi a inițiativelor de primenire a canonului" sunt realități de care nu se poate să nu ții cont. Şi tot Eugen Negrici observă că „de la naşterea ei, literatura română a preluat temerile legate de fragilitatea ființei naționale, preschimbându-le în temeri legate de fragilitatea ființei ei. Bolile, neîmplinirile, crizele de creştere au evoluat cam la fel şi sub presiunea aceloraşi factori perturbatori. Neliniştile, traumele, accidentele istorice, *spaimele ființei naționale* (*s.m.*, M.M) au secretat toxine sau stimulenți specifici care au înrâurit, neînchipuit de mult şi până în articulațiile lui profunde, fenomenul literar românesc".

În scrierile primilor noştri dramaturgi, exprimarea acestor spaime reale legate de ființa națională, de capacitatea ei de exprimare prin teatru, s-au manifestat sub forma comediei. Or, mai niciodată naționalismul nu s-a slujit de râs pentru a-şi întinde ori expune pecinginea. Până la urmă, avem de-a face cu o contradicție în termeni între comedie şi naționalism. Faca ori Costache Caragiale au scris ceva ce seamănă izbitor cu stilul cabaretului politic. Iar naționalismul se află în relație antitetică cu genul.

A judeca scrierile lui Faca, Millo ori Costache Caragiale prin prisma unei false perspective a Europei unite, o Europă unită care, de altfel, nu a formulat niciodată deziderátul abandonării spiritului național (să ne reamintim cât de sensibili au fost francezii în momentul în care cineva s-a gândit că ar putea fi vorba despre aşa ceva şi totuşi nimeni nu i-a acuzat de naționalism!) mi se pare o operație deplasată. Din aceeaşi stirpe cu internaționalismul proletar de esență stalinistă ori cu protocronismul cu adevărat naționalist din anii '70–'80 ai comunismului românesc. Sigur e că primii noştri dramaturgi nu au scris pentru Uniunea Europeană, ori în conformitate cu falsele ei deziderate, aşa cum sunt ele enunțate de europenii de nicăieri. Nu criteriul ideologic se cuvine folosit întru judecarea valorii creațiilor lor, ci unul strict estetic. Ca şi atunci când e vorba să enunțăm judecăți de valoare asupra spectacolelor pe care le prilejuiesc textele lor. Care, înainte de orice, sunt *restituiri* şi aduceri-aminte cu atât mai necesare într-o lume amnezică, tot mai debilă la capitolul memorie culturală.

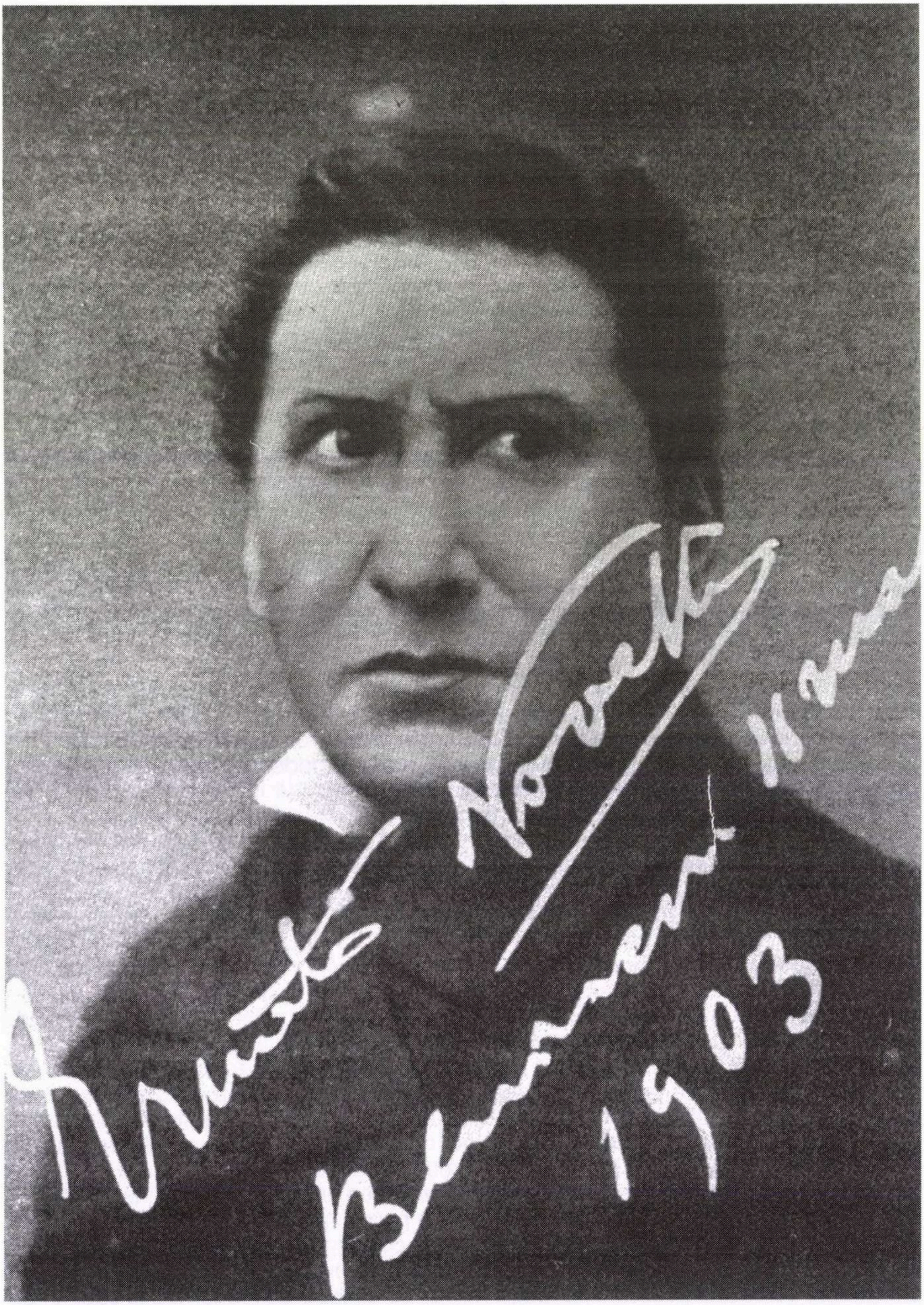
MEMORIA TEATRULUI

Claudia DIMIU

Marele NOVELLI și teatrul românesc

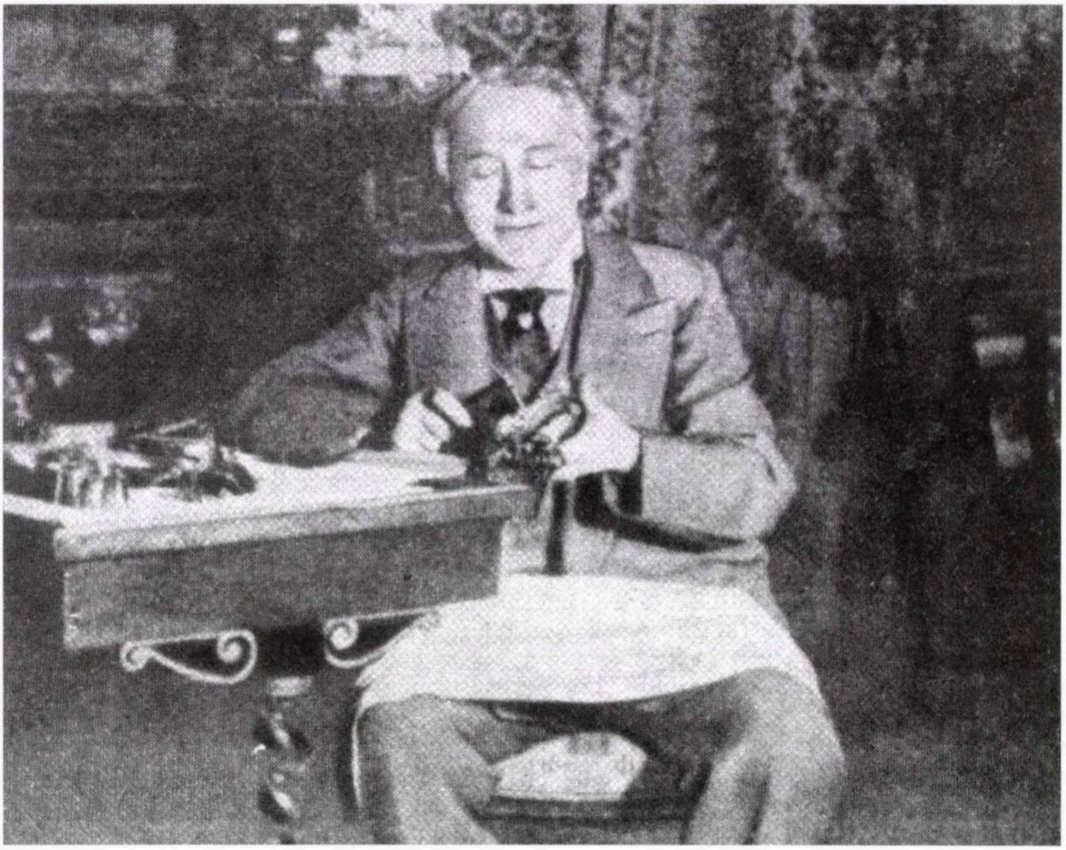
Aducem la cunoştinţa cititorilor o scrisoare inedită (până azi) a actorului italian **Ermete Novelli (1851–1919)**, adresată directorului Teatrului Naţional din Bucureşti, Ştefan Sihleanu, privind desfăşurarea celui de-al doilea turneu Novelli (1851–1919) în România. Ea face parte din mica arhivă Mihai Dimiu şi provine de la destinatar, care-i era stră-unchi (era unchiul tatălui său). Nu aş putea să explic cum s-a făcut că manuscrise de teatru (câteva) au ajuns în mâna unui om de teatru, după ce Severa Sihleanu a donat alte documente – între care o scrisoare Garibaldi, precum şi biblioteca soţului său – Bibliotecii Academiei. Fapt e că deţinem această scrisoare care vorbeşte despre legăturile teatrului nostru cu cel italian.

În spusele celor care se referă la turneele lui Ermete Novelli în România mi se pare a întrezări ideea că Ştefan Sihleanu l-ar fi invitat pe actorul celebru (pentru toată Europa, nu şi pentru România) la Bucureşti ca filo-italian. De fapt, directorul Teatrului Naţional, Ştefan (Patan pentru prieteni) Sihleanu, supranumit, de către Delavrancea, Pico della Mirandola – datorită multilateralităţii preocupărilor sale (ştiinţifice, dar şi artistice, era un virtuoz pianist) – l-a invitat nu atât ca să-şi facă sieşi hatârul de a mai auzi vorbire în limba italiană, ci mizând pe valoarea artistică a marelui actor. Se ştia că directorul Teatrului Naţional studiase (atât liceul, terminat strălucit la numai 14 ani, cât şi două facultăţi, *Dreptul* şi *Ştiinţele naturale*, absolvite şi încoronate, fiecare cu câte un doctorat, la vârsta de 17 ani!) în Italia, la Pisa şi la Neapole. Orientaţi spre cultura franceză, membrii elitei bucureştene onorau cu prezenţa lor spectacolele oricăror trupe franceze. Despre trupa lui Novelli vor fi crezut însă – dacă vor fi zărit prin oraş vreun afiş – că e o simplă afacere de suflet a conducătorului teatrului nostru. La rândul său, Ştefan Sihleanu va fi considerat că actorul italian se va bucura de aceeaşi favoare de care se bucurau turneele franceze. Nu a fost aşa. Necunoscându-l deloc, publicul nu s-a grăbit să-l întâmpine cum ar fi meritat. Poate că atât directorul Teatrului, cât şi cei câţiva actori care-l cunoşteau personal pe actorul italian au dat dovadă faţă de el de mai multă admiraţie decât de spirit practic. Spun asta pentru că nu s-a făcut nici obişnuita publicitate necesară unui eveniment, şi nici puţinii lui apropiaţi nu au înercat să-şi convingă măcar colegii, prietenii, familiile că vor avea ce vedea cu ocazia venirii lui Novelli. Sigur că în condiţiile vremii, fără radio şi televiziune, opiniile circulau mai greu. Exista însă presă – destul de bogată – şi exista, mai ales, berăria şi cafeneaua, locaţii neignorate de artişti! Chiar actorul Petre Sturdza care, călătorind în Italia, căutase şi reuşise să-l cunoască, mărturiseşte că, la prima deplasare a lui Novelli la Bucureşti, în aprilie 1903, „reclama fusese slabă". Este foarte interesant ce s-a petrecut atunci. La primul spectacol, actorul a jucat în faţa a aproximativ 50 de spectatori. Aceştia, superîncântaţi de arta actorului, au răspândit vestea măiestriei lui şi, la cel de al doilea, spectatorii au fost mai numeroşi, fără însă a umple sala. La al treilea, biletele s-au vândut toate, iar la ultimul, năvala a fost atât de mare, încât s-a recurs la intervenţia jandarmilor, spre a se evita luarea teatrului cu asalt. Înseamnă că, dacă oamenii scenei nu „au făcut totul" pentru popularizarea evenimentului, publicul şi-a demonstrat un interes special pentru ceea ce cu greu i-a ajuns la cunoştinţă şi, totodată, un gust sigur. Nu e de mirare că musafirul a revenit la Bucureşti în acelaşi an. Scrisoarea pe care o publicăm se leagă tocmai de acest al doilea turneu al său, cu un


Ermete Novelli
1903

repertoriu îmbogăţit faţă de cel cu care venise primăvara. În aprilie 1903, actorul italian prezentase în Bucureşti *Ludovic al XI-lea* de Casimir Delavigne, *Shylock* de Shakespeare, *Papa Lebonnard* de Jean Aicard, *Moartea civilă* de Roberto Bracco, jucată împreună cu *Aş vrea să învăţ*. În decembrie nu s-au dat doar cinci reprezentaţii câte stipulează scrisoarea, ci vreo opt, cu piesele: *Ludovic al XI-lea*, *Papa Lebonnard*, *Un drama nuova* de Tamayo Baus, *Regele Lear*, *Femeia îndărătnică*, *Michele Perrin* de A. Bayard şi *Cartea a III-a, capitolul I* de Pierron şi La Ferrière, *Nevastă-mea n-are şic*.

Impresia lăsată de spectacolele Novelli a fost atât de puternică încât tinerii actori care l-au văzut au păstrat-o întreaga viaţă. La distanţă de 40, 50 de ani, scriindu-şi memoriile, cei mai mulţi îl menţionează cu o admiraţie încă vie. Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Filotti, G. Ciprian, Ion Livescu, Petre Sturdza, Velimir Maximilian s-au simţit pur şi simplu marcaţi de personalitatea lui. Volumele lor conţin paragrafe de una, două sau chiar trei pagini despre ceea ce a însemnat întâlnirea cu arta lui Novelli, pentru ei ca actori aflaţi la început de drum, cât şi pentru teatrul nostru. Câţiva dintre ei povestesc cum a reacţionat Caragiale. Nefiind nici el la curent cu arta italiană, marele om de teatru a putut ignora, ca mai toţi bucureştenii, primele reprezentaţii date cu sala aproape goală. Pe cât se pare, actorii, printre care Ion Livescu şi Petre Sturdza, l-au informat de importanţa deosebită a trupei italiene şi l-au determinat să vină să vadă cele două reprezentaţii care mai urmau: *Papa Lebonnard* de Jean Aicard şi *Moartea civilă* de Roberto Bracco. Marele actor juca atât de convingător, încât, în momentul expierii lui Corrado Almini, Caragiale avu impresia că s-a întâmplat un accident care a făcut ca interpretul să moară cu adevărat în taman scena morţii personajului său. Poate la acest incident



face aluzie Iorga când spune: „ieşeai de la reprezentaţie întrebându-te dacă împrejurările nu te-au pus cumva în contact cu o dramă omenească reală"... Actorii care povestesc episodul spun că, profund impresionat, Caragiale ar fi declarat: „Mai multă artă decât la italianul ăsta nu se poate vedea. Am să-mi fac o carte de vizită: Ion Luca Caragiale care a văzut pe Novelli".

Lucia Sturdza-Bulandra precizează că s-a format ca actriţă studiind cu interes şi luare-aminte jocul a cinci actori: „Aristizza Romanescu, Eleonora Duse, Novelli, Nottara, Agatha Bârsescu". Maria Filotti spune că reprezentaţiile lui Novelli au însemnat pentru ea nişte „neînchipuite lecţii". Actorul italian „sărea cu o uşurinţă uimitoare de la tragedie la dramă, de la dramă la comedie şi farsă, încât cu greu îţi venea să crezi, de pildă, că în pielea cămătarului Shylock se încarna, până la autentic, acelaşi actor care te făcuse să râzi cu lacrimi în *Nevastă-mea n-are şic*, ori îţi înmuiase inima în piesa lui Aicard, *Papa Lebonnard* (o capodoperă de măiestrie actoricească). Negreşit că şi alţi actori străini sau autohtoni făceau astfel de salturi, dar la aceştia ori tragicul prima comicul, ori comicul tragicul, pe când Novelli stăpânea cu egală putere toată gama psihică a făpturilor omeneşti" (G. Ciprian). Toţi vorbesc despre un mare talent, despre un izvor de învăţătură: „Ce seminar savant a fost, pentru noi, artiştii români, ciclul reprezentaţiilor lui Novelli şi câte am învăţat, dându-ne mai bine seama că în meşteşugul nostru toate efectele mari se pot obţine numai prin mijloace simple!" (Ion Livescu). Cât despre Velimir Maximilian, el mărturiseşte că numai o fericită întâmplare a făcut să treacă pe lângă Teatrul Naţional în seara primei reprezentaţii a actorului italian şi, profitând de uşile deschise (fuseseră lăsate deschise din cauză că nu se vânduseră decât prea puţine bilete...), să asiste la spectacol. Peste 50 de ani, talentatul nostru actor avea să alcătuiască un remarcabil portret: „Ermete Novelli era înalt, avea o figură prelungă, de o mobilitate extraordinară, traducătoare, cu o rară putere, a tuturor simţămintelor pe care marele artist voia să le transmită spectatorilor. Vocea lui Ermete Novelli nu era prea puternică şi nici de ajuns de clară. O bronşită cronică îi reducea mult din vibraţii. Celebrul artist îşi cunoştea cusurul şi nu numai că folosea o articulaţie perfectă, insistând asupra consonantelor, dar, atunci când i se părea că vreun cuvânt important ar fi putut scăpa urechii spectatorului, Novelli îl repeta de două şi trei ori, într-un crescendo cu nuanţe foarte variate. [...] L-am revăzut pe acest geniu de câte ori a venit la Bucureşti. Nu-l mai pot uita. Pe cât era de mare tragedian, pe atât era de mare comic. În *Doctoria soacrelor*, de pildă, producea leşinuri de râs. Se spune că la această reprezentaţie i se striga în Italia: «Basta! Basta!». Cu alte cuvinte, să-şi sfârşească jocul, că mor spectatorii de râs. În rolul poetului Scarron, când acesta observă, din scaunul lui de paralitic, că soţia sa, doamna de Maintenon, cochetează lângă zidul parcului cu amantul ei, Ludovic al XIV-lea, Novelli devenea înspăimântător. Căuta să se ridice de pe fotoliu. Nu reuşea. Repeta mişcarea, dar zadarnic. Deodată, printr-o sforţare supraomenească, începea să se înalţe, încetul cu încetul, de parcă nu se mai sfârşea... Părăsea scaunul şi pornea spre vinovaţi, fără ca aceştia să-l vadă... Făcea câţiva paşi... Doamna de Maintenon îşi întorcea capul, era descoperită... În faţa acestei minuni a vindecării lui Scarron, e înnebunită de groază. Câteva clipe şi Novelli se prăbuşeşte mut la pământ cu toată lungimea corpului. Doamna de Maintenon îşi apucă tremurând crucea de pe piept, se închină şi o sărută, drept mântuire. Atât. Niciun cuvânt. Cortina cade pe acest moment sublim de artă.

Îmi amintesc de scena din drama cu titlul *Drama nuova* de Estebanez, în care i se aducea actorului Yorik, în timpul jocului, în loc de scrisoarea cerută de rol, o scrisoare a amantului nevestei sale. Yorik îşi dă seama numaidecât că e vorba de nevastă-sa, iar nu de aceea a contelui, al cărui rol îl juca. Este o împletitură de real cu ficţiune, a cărei reprezentare cere un mare talent şi o desăvârşită experienţă scenică. Novelli le poseda cu prisosinţă. În faţa scrisorii, al cărei conţinut publicul îl cunoştea, Novelli rămâne un moment mut. Zadarnic suflerul îi sufla textul scrisorii rolului. Din privirea pe care Novelli o arunca în culise, se înţelegea totul. *Yorik* – Novelli

încerca să-şi continue rolul, dar durerea de soţ îl sugruma... Se îneacă... Peruca rolului îi alunecă spre ceafă, lăsându-i să se ivească părul adevărat. Barba i se dezlipeşte de pe obraz, lăsând să i se vadă şi mai bine expresia de ameninţare groaznică, dar reţinută de faptul că se găseşte în faţa publicului. Nu trebuie deci să-şi amestece patimile personale cu acelea ale rolului contelui. Reţinerea aceasta se transformă într-o paralizie. Gura i se strâmbă, picioarele nu-l mai ţin, iar înălţimea aceea de om începe să se reducă puţin câte puţin, transformându-se într-o grămăjoară cu foarte puţină asemănare omenească". (V. Maximilian, *Evocări*)

Ermete Novelli a mai venit în România în 1905, în 1908 şi în 1912. În 1912 a jucat şi la Craiova. Spre regretul unui tânăr cronicar dramatic, *artistul desăvârşit, cel mai mare artist al vremurilor noastre*, „unul dintre cei mai iubiţi dintre toţi artiştii mari de astăzi" a dat trei spectacole în Bănie, toate în faţa sălii aproape goale. Tânărul critic era Liviu Rebreanu. Cu toate acestea, influenţa lui Novelli asupra artei noastre scenice a fost considerabilă. Istoricii de teatru sunt de acord că, odată venit în postul de Director General al teatrelor şi al Teatrului Naţional din Bucureşti, Alexandru Davila a imprimat o orientare certă spre realism. Realismul spectacolelor realizate de el atât la Teatrul Naţional, cât şi în Compania sa îşi trăgea esenţa, de bună seamă, şi din verismul lui Novelli. G. Ciprian explică: până prin 1903–1904, „se juca la teatru după moda franţuzească, adică cam umflat, cam sonor [...] Dar bineînţeles că nu toată lumea juca bombastic. Actorii de comedie, îndeosebi, vorbeau omeneşte, erau plini de firesc. Tragediile însă şi melodramele, mai ales, se jucau sforăitor.Trecerea ilustrului Ermete Novelli pe la noi prin ţară a înfrânat simţitor înclinările moştenite de la unii înaintaşi şi întrecerile vocale – cine urlă mai tare – începură a se topi în natural".

Actorul italian şi-a făcut prieteni în România. Unul dintre ei şi-a manifestat chiar de pe atunci prietenia şi aprecierea: „A revenit dragul meu prieten Novelli. Noi, bucureştenii, îl iubim foarte mult. Şi el ne iubeşte pe noi. Mereu prolific, mereu puternic, cel mai mare actor al epocii noastre trece peste vârstă, peste timp, invulnerabil, înveşmântat în geniu. Într-o zi va dispărea ca un erou de legendă care va fi traversat viaţa fără a se fi născut şi fără a fi murit". (Alexandru Davila, 1908)

Turneul Ermete Novelli
1899–1900
Direcţia: Luigi Gianoli

Bertinoro, 23 august 1903

Stimate Domnule S. Sihleanu,
Director al Teatrului Naţional din Bucureşti

Am primit de la impresarul meu L. Gianoli veste despre bunăvoinţa dumneavoastră din 17 ale lunii şi vă confirm prin prezenta acceptul meu pentru cele 5 (cinci) reprezentaţii pe care le voi da cu compania mea în Teatrul Naţional de acolo din 25 până în 31 decembrie inclusiv.

Rămân stabilite aceleaşi condiţii de data trecută, anume şaptezeci la sută din încasările brute pentru mine şi compania mea, şi treizeci la sută pentru teatru. Sunt prevăzute obişnuitele cazuri de forţă majoră.

Vă mulţumesc pentru cuvintele curtenitoare pe care Gianoli mi le-a transmis, şi vă întorc cele mai cordiale salutări din partea mea şi a doamnei mele, dumneavoastră şi distinsei doamne Sihleanu.

Ermete Novelli

***P.S.** Dacă condiţiile politice din statele balcanice ar face imposibil turneul spre Răsărit, se subînţelege ca nul contractul privitor la Bucureşti.*

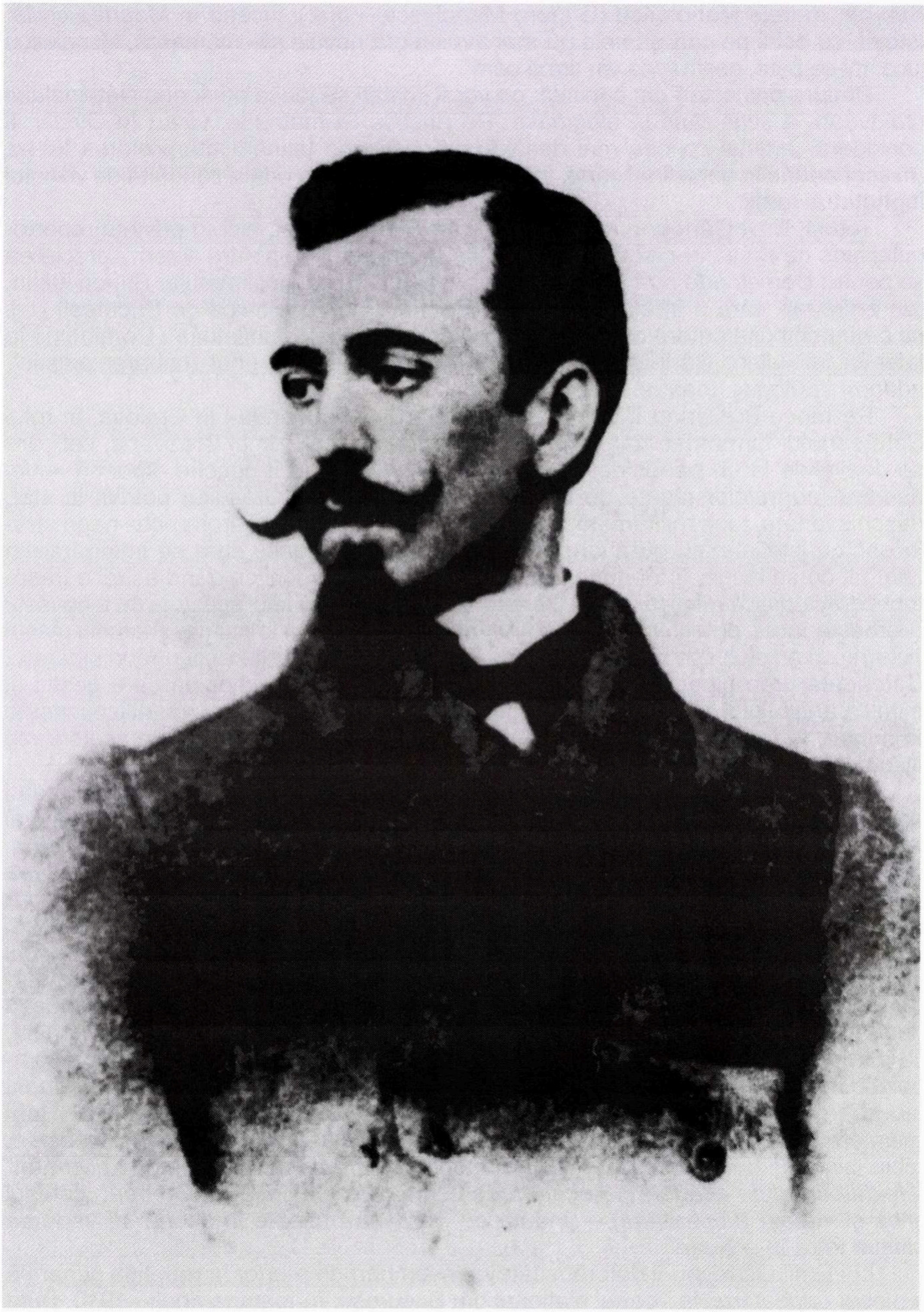
Ion CAZABAN

EMIL GÂRLEANU – cronicarul sentimental

Numit director al Teatrului Național din Craiova, în vara anului 1911, Emil Gârleanu se remarcă imediat prin inițiativele sale. Istoricii au consemnat proiectele pe care noul director nu s-a mulțumit doar să le anunțe la instalare, dar le-a şi pus în practică, aşa cum considera foarte necesar. Ele priveau dramaturgia jucată, calitatea montărilor, scenotehnica, disciplina repetițiilor, siguranța materială a actorilor, dar şi îndatoririle lor. Susținând însemnătatea de „apostolat" a Teatrelor Naționale, va urmări alcătuirea unui repertoriu echilibrat, din piese clasice şi contemporane, alături de Shakespeare, Molière, Goldoni, Schiller fiind Alecsandri şi Caragiale (cărora le dedică „săptămâni" festive) sau Cehov, Maeterlinck şi Gorki... Nu va conduce Teatrul decât aproape trei stagiuni, boala necruțătoare nu-i va da nicio prelungire. Dar, în acest timp, va monta un mare număr de piese originale – Victor Eftimiu, Mihail Sorbul, Ion Minulescu, A.de Herz şi alți autori ai momentului. Va stimula, totodată, traducerile, trecând chiar peste preferințele personale pentru clasici: „Față de păpuşile săltărețe ale pieselor moderne, față de simțirile bolnave şi şterse ale oamenilor de teatru de-acum, în cea mai mare parte, cât de nefireşti, cât dintr-o bucată par eroii teatrului clasic. Şi, cu toate acestea, numai aceia trăiesc cu adevărat!" – citim în volumul *Privelişti*, culegere din publicistica sa, rareori pomenită de bibliografii. Directorul de teatru va ține seamă de gustul pentru nou şi curiozitatea explicabilă a majorității spectatorilor. Sunt invitați să joace la Craiova actori bucureşteni (Petre Liciu, Maria Filotti, Lucia Sturdza, Tony Bulandra, Maria Giurgea, Ion Livescu) sau veniți în turneu, de peste hotare (Suzanne Desprès, Lucien Guitry, Ermete Novelli) – nume sonore în epocă. Iar cu colegul său, Mihail Sadoveanu – de un an director al Naționalului ieşean – va stabili un important schimb de spectacole, util succesului artistic (şi financiar!) al ambelor părți.

Dincolo de calitățile lui organizatorice, Gârleanu se arată mereu emoționat de prezența celor care cuvântă pe scenă. Actorii sunt, pentru el, încă din copilăria sa, oameni ieşiți din comun, ființe aparte, apărând sub înfățişări multiple, surprinzătoare. Atât pe scenă, cât şi în viață, comportamentul şi cuvintele lor au o neobişnuită greutate. Spectacolele văzute l-au cucerit şi i-au rămas în memorie: „Țin minte clădirea vechiului Teatrul Național de pe ulița Copoului [...] M-a urmărit mult scena, la fereastră, a doi îndrăgostiți, Romeo şi Julieta, cu neuitatul Hasnaş în Romeo! Ce anume mişcase în sufletul meu neştiutor scena unei copile care împarte flori, râzând? Ofelia în *Hamlet*! Şi între aceştia, prindea loc fața rotundă, ca o lună, a bragagiului care mă făcea să mă prăpădesc de râs – scrie Gârleanu, cu expresiile vremii –, vestitul Bălănescu în *Nazat*, mi se pare.

Şi într-o noapte groaznică, am văzut pe bietul Bălănescu – pe care-l cunoşteau ai mei şi pe care mă deprinsesem să-l privesc numai râzând – plângând în hohote, cu fața-n mâini, ca un copil, în preajma unui uriaş rug de flăcări. Teatrul Național ardea!" Gârleanu păstrează imaginea actorilor ieşeni – Luchian, Arceleanu –, „care s-au dus". Va continua să fie alături de urmaşii lor, la Iaşi sau în capitală, iar mai târziu, la Craiova – urmărindu-le jocul sau ascultându-le glumele, după spectacol, la un pahar, pentru că, o spune: „mi-a plăcut viața lor – chiar în cele câteva asprimi inerente caracterului unui artist –, mi-au plăcut străduințele lor de a întrupa atâtea suflete". Îşi aminteşte „glasul ca un clopoțel de argint al Aristizzei Romanescu".



Sau pe „marele Manolescu (Grigore Manolescu – *n.n.*), jucând în *Moartea civilă*. Istovit, cu ochii pe cari grimele nu mai avuseseră nevoie să-i mărească, Manolescu juca, mi se pare, pentru cea din urmă oară".

Despre unii actori din capitală, ce vor fi invitați să joace pe scena Naționalului craiovean, a scris rânduri elogioase. Pe Aristide Demetriade, văzut în *Ovidiu*, îl consideră „artistul cu cea mai desăvârşită distincție latină". Interpretarea lui l-a „mişcat adânc în actul final când, sfârşit, poetul moare în odaia zguduită de viscolul înghețat al iernii".

Totuşi, Emil Gârleanu nu are gust „clasic" exclusivist, nici în privința repertoriului ales de el ca director de Național, nici în preferințele pentru actori. Aprecierea sa pentru Demetriade nu-l împiedică să-l remarce pe comicul popular Ştefan Iulian, „un artist rar" care o înfățişa pe coana Manda, „mahalagioaica de Bucureşti [...], cu o neînchipuită putere de intuiție, cu o adâncime rară a sufletului". Pornind de la talentul lui Iulian, Gârleanu se gândeşte la deschiderea unui „cabaret artistic", adaptat tipologiei noastre specifice.

Pe Iancu Brezeanu îl va prețui ca interpret – aducându-l la Craiova, în rolul Cetățeanului turmentat, dar va prefera să scrie despre „omul Brezeanu, cel care se dezvăluie la un pahar de vin, la un şpriț". Gârleanu îl descrie, sporind astfel numărul portretelor lăsate de cei care l-au cunoscut: „Grăsuliu, potrivit la stat, deschis la față, tuns milităreşte; purtând ochelari, din dosul cărora ochii negri strălucesc cu istețime; cu gura larg tăiată, cu buzele cărnoase care se întind într-un zâmbet ce se leagă, totdeauna, cu o privire ascuțită a ochilor, dând astfel o trăsătură caracteristică mimicei sale". Gârleanu consemnează felul acestuia de a povesti: „Vorbeşte încet, potolit, până când firul întâmplării ajunge la culme, şi atunci glasul puternic al artistului se ridică, icoanele, comparațiile curg, pitoreşti, uneori pipărate. Câteodată prea pipărate, totdeauna însă pline de umor, umor pe care gestul şi mimica artistului îl completează într-un chip atât de fericit. Atunci, râsul izbucneşte în hohote, numai nenea Iancu rămâne serios, încheind cu vreuna din acele fraze tipice care alcătuiesc un fel de punctuație a povestirilor sale".

Din aprecierile lui Emil Gârleanu se desprinde gustul epocii pentru interpretul proteic, capabil să compună o diversitate de tipuri, să uimească publicul ce nu-l mai recunoaşte de la un rol la altul. Posibilitatea (nativă şi cultivată) de a se transforma, înțelegând deosebirea dintre personaje, caracterul lor inconfundabil, găsirea „măştilor" celor mai elocvente sunt calități actoriceşti şi criterii de evaluare de primă importanță. Exemplar este Nicolae Soreanu, pe care îl va chema, de asemenea, să joace la Craiova: „Potrivit de statură, sprinten, o față rotundă, ai cărei muşchi se pun în mişcare la cea mai slabă schimbare sufletească, dând o înfățişare surprinzător de neaşteptată măştii, o față care la cel mai uşor zâmbet se luminează deodată, ca un glob electric, nişte ochi ciudați care răsfrâng atât de puternic lumina, că par mai mari decât sunt"... O neobişnuită putere de concepție – adică de compoziție minuțioasă a rolului – „îl face pe Soreanu să fie totdeauna altul [...], încât nici să-l poți măcar bănui când ți se înfățişează ochilor într-o nouă creație". Sunt enumerate rolurile de mare diversitate: Prell, „sufletul aspru" (*Institutorii*), Haeberlin, „chip gingaş" (*Prostul*), „avocatul neînduplecat" (*Falimentul*), „bietul Kellerman" (*Heidelbergul de altădată*), „secătura de conte" (*Punctul negru*), Corbea, „ostaşul sfios şi viteaz" (*Luceafărul*) – „îndată ce Soreanu păşeşte în scenă se vede că *cineva* intră în acțiune".

Lui Emil Gârleanu îi datorăm câteva însemnări de martor la repetiția generală a piesei *Luceafărul*, la Teatrul Național din Bucureşti, în toamna anului 1910. Sunt

însemnări edificatoare pentru importanța dată textului și autorului care, fiind de față, verifică rezultatul regizoral. Este una dintre puținele relatări de acest fel, pe atunci (mai târziu, Nottara îl va evoca pe Caragiale la repetițiile pieselor sale). Gârleanu reține ceea ce deosebește momentul de pregătire a viitorului spectacol, este sensibil la detalii de atmosferă, sesizează umorul din comportamente, dar și dorința legitimă de desăvârșire ce le animă, în fond.

De la repetițiile „Luceafărului"

Ce ciudată e scena într-o zi de repetiție. Tot fastul ei, tot farmecul ei mincinos, toată poleiala i se șterge în fața pânzelor văpsite grosolan, în fața stâncilor de carton, a cerurilor de mucava. Actorii, în hainele lor de toate zilele, își spun rolurile cu caetele în mână, întrerup tiradele, fac o glumă, sau își aruncă înțăpături; maiestrul de scenă îi dojenește, le arată, îi întoarce să înceapă iarăș aceleaș șiraguri monotone de cuvinte, pe care urechea nu mai vrea să ți le primească.

Impresia aceasta ciudată stăruie chiar la o repetiție generală, când decorurile sunt toate, sau mai toate pregătite, când artiștii joacă grimați și-n costume.

E repetiția generală a Luceafărului, *a domnului Delavrancea. Scena cuprinde decorul actului I, frumoasa poartă a cetății din Suceaa. Sala e întunecată. Numai sus, în mijlocul cupolei, printre alămurile policandrului uriaș, ziua se zărește ca o dantelă. De abea ne zărim unii pe alții; câțiva scriitori, 2–3 critici; în loja direcției: directorul general al teatrelor, d-l Eliade și autorul, d-l Barbu Delavrancea.*

Repetiția începe. De după zidurile de strajă, glasul plin de umor a lui Brezeanu, răsare îngrijat. Marele artist se emoționează la repetiția generală ca și în seara premierii. Peste câteva clipe, intră în scenă maestrul Nottara, care joacă rolul lui Petru Rareș, și a pus și piesa în scenă. În mijlocul unei tirade maiestrul se oprește: „Da' nu sta așa țeapăn, măi băiete", dojenește pe unul. Și cuvintele acestea împart spusele lui Petru Rareș și ne fac să zâmbim.

În actul al II-lea e multă figurație. Maestrul Nottara e cu ochii în patru. Își spune rolul și deodată, se repede într-un colț: „Eși mai în față; așa". Și trage pe un figurant de mâneca hainei; și iar își reia cele ce trebuie să spună mai departe. Din măreția vorbirii de odinioară, dojana cade ciudată, ne dă ca un duș rece celor care ascultăm.

În actul al III-lea zgomotele luptei nu se deslușesc bine; d-l Delavrancea e nervos. Se scoală în picioare, în lojă și strigă: „Nu așa, nu așa. Parcă e la alegeri! Nu-i vorbă, și acolo sunt falșe strigătele, dar"...

Și scena începe din nou, și iar din nou. E neînchipuită puterea de muncă a maestrului Nottara.

După 30 de ani de scenă, a păstrat aceiaș vioiciune, aceiaș dragoste de ea. Iar marele său talent e veșnic învăluit cu o rară modestie, care face cinste unui artist ca dânsul.

D-l Delavrancea nu iartă nicio tărăgănare, nicio greșeală. Roagă pe artist să înceapă orice scenă ce i se pare cam tărăgănată.

Eșim de la repetiție la 7 seara. Se începuse la 1 după prânz.

Observațiile d-lui Delavrancea au smuls un nou cuvânt de spirit lui Brezeanu. În actul al II-lea se aduce lui Petru Rareș capul italianului Dritti, tăiat, pe o tavă. În seara premierei, cum d-l Delavrancea arăta la toți părțile slabe ale interpretării, Brezeanu îi zice:

„– Mi se pare, coane Barbule, că numai capul lui Gritti a fost bine după dumneata".

Cuvântul a făcut mult haz.

Mihai LUNGEANU

Un pas... spre fericire!

Dacă înțelepciunea orientală atrage atenția asupra faptului că orice drum, cât ar fi de lung, începe cu un prim pas, şi că, de fapt, niciodată nu putem ieşi din paradigma primului pas, atunci devine fascinantă amintirea fiecărui pas, a fiecărei fapte petrecute (ca un pas pe drumul vieții) care cuprinde (conținând şi ascunzând) sensul unui drum urmat (devenit) sau nu.

Fericita întâlnire directă cu Doamna **Leopoldina Bălănuță** a fost pricinuită de propunerea pe care i-am adresat-o (cu nedisimulată emoție) de a accepta ideea unui spectacol pe scena Teatrului Mic, pe baza textului ***Elisabeta, din întâmplare o femeie*** de Dario Fo. Aveam credința că întâlnirea dintre cele două energii (cea a Actriței, devenită, pentru lumea teatrului românesc, un fascinant personaj inegalabil, şi cea a Personajului, consemnat de istorie prin fabuloasa unicitate cu care şi-a jucat rolul pe scena lumii) oferă premisele unui eveniment onorant pentru toți realizatorii săi. Viziunea lui Dario Fo era dedicată, în principal, caracterului histrionic al reginei Elisabeta I a Angliei, fiind, fără doar şi poate, determinată şi de implicarea soției sale, actrița Franca Rame, în complexul proiect teatral în care autorul însuşi își oferise o tentantă partitură comică. Despre ceea ce a însemnat Leopoldina Bălănuță pentru teatrul românesc (în acel moment, tocmai „eliberat" şi el din experiența unei tiranii deloc comice) nu este rostul acestei amintiri să mai aducă argumente, ele fiind constituite deja, cu siguranță, într-un deplin portret artistic şi uman pe care numai istoria teatrului l-a putut consemna şi păstra, împletind delicat obiectivitatea faptelor cu subiectivitatea martorilor.

Intuiția unui „pas" artistic provocator pentru anul 1990 a dus la o acceptare generoasă din partea domniei sale şi, implicit, la începutul unei construcții dramatice unde febrilele stări de creație au alternat permanent cu binevenite momente de meditație. Am mulțumit proniei cereşti pentru şansa de a vedea cu ochii sufletului cum „Marea Doamnă a Scenei Româneşti" (citat din presa pre- şi post-decembristă) îşi migăleşte partitura, cum descoperă tridimensionalitatea unui cuvânt (scriere–traducere–rostire), cum se oferă fără bariere „nebuniilor" propuse de variantele scenice, cum îşi controlează fiecare umbră a efectului artistic, cum poetizează diurnul expresiilor grele (sau doar licențioase), şi cum, în acelaşi timp, impune vocii regale poezia gândului feminin. Era un întreg spectacol. Al căutării, al împărtăşirii, al descoperirii, al revelațiilor, al devenirii. Un spectacol al cărui martori au fost toți colegii de scenă (cărora – peste timp – le zâmbesc recunoscător pentru generozitate şi înțelegere) între care un loc privilegiat l-a avut minunata actriță Coca Bloos, un alt „fenomen" teatral, devenit model şi el de devoțiune şi perfecționism, de totală implicare şi infinită disponibilitate. Repetițiile erau călătorii, erau poveşti, erau vise, erau schimburi fluide de energie sau „dictatoriale" decizii de asumare a unor soluții tehnice. Mă gândesc cu recunoştință la intuiția scenografului Niculae Ularu, care i-a motivat pe (atunci) încă studenții Dragoş Buhagiar şi Irina Solomon să nu rateze întâlnirea cu personalitatea fascinantă, mereu dinamică a Doamnei Leopoldina Bălănuță şi să descifreze, pe viu, secretul formei devenite idee, al materialului devenit semn, al elementului devenit replică.

Doamna Poldi stăpânea toată scena, trona necontestată, impunea convingător, de la disciplină la valoare, de la ritm la sentimente... şi totuşi, în binevenitele

Scene din spectacolul *Elisabeta, din întâmplare o femeie* de Dario Fo

momente de linişte, decripta cu atentă sensibilitate ceea ce numea domnia-sa „mesajele Elisabetei“: gânduri fugare, revelaţii luminoase sau „coincidenţe“ sugestive pe care „regina“ ni le oferea din planul spiritului său spre desluşire sau doar spre amuzament. Păstrez încă, printre obiectele cu plusvaloare sentimentală un fragment de sudură întărită (desprins din construcţiile metalice care sugerau, scenografic, transparenta „închisoare“ a sufletului, fie el de regină, fie el de femeie); o foarte micuţă „coroană“ regală, pe care Actriţa a înnobilat-o pe loc cu semnificaţia credinţei sale că planurile reale se intersectează permanent cu cele virtuale, şi că sufletele pot dialoga, aşadar, nestingherit, peste convenţiile spaţiului şi timpului. Totul e să ştii să asculţi. De multe ori, îşi repeta (desluşea) monologurile cu aerul unui dicteu automat... Îşi asculta Sufletul cum convinge Mintea să formulează fraze reţinute de cronici, sau inventate-scrise de Dario Fo (şi traduse cu mult umor şi teatralitate de Florian Potra)... Era un spectacol viu, Doamna Lepoldina Bălănuţă: voce, culoare, lumină, son muzical sau zgomot tern, totul se topea în talentul domniei sale de a convinge lumea de devenirea propusă. Mă înclin şi acum în faţa performanţelor pe care le obţinea în relaţia directă cu publicul. Fascina. Cred că acolo, în planul curat al spiritelor unde se află acum, Doamna Poldi nu-şi refuză bucuria vorbelor de duh împărtăşite cu Elisabeta I a Angliei: amândouă, prin destin, regine... amândouă, din întâmplare, femei...

Pentru că nemiloasa convenţie a timpului înghite odată cu memoria trecutului şi valorile necesare prezentului, îmi îngădui să propun cititorului acestor rânduri un fragment de „gândire şi simţire“ semnat de Leopoldina Bălănuţă, descoperit în „călătoria“ prilejuită de cercetarea memoriei viitorului, adică arhiva internetului. Un etern prim pas pe un infinit drum al desluşirii...:

„Fericire *este atunci când în adâncul sufletului tău, în adâncul fiinţei tale, găseşti forţa de a evita nefericirea. Pentru că* nefericire *este: să munceşti fără să iubeşti obiectul muncii tale, să nu găseşti în jurul tău prieteni care să aibă acelaşi ideal de umanitate, să pleci la drum cu semeni care la prima cotitură a drumului abandonează scopul căii alese; nefericire este să spui ceea ce nu crezi dar şi mai mare nefericire este să nu spui ceea ce crezi; nefericire este să izbuteşti să adormi noaptea înainte de a te gândi măcar la una dintre problemele care frământă lumea şi timpul tău, nefericire este să poţi adormi noaptea înainte de a-ţi judeca faptele de peste zi; nefericire este să nu ai copii, nefericire este să nu poţi dărui roadele muncii tale, nefericire este să nu îţi iubeşti părinţii şi să nu-i însoţeşti cu recunoştinţă până la capătul drumului întru demnitatea speciei umane; nefericire este să-i uiţi pe cei care te-au învăţat şi care au adăugat fiinţei tale comori nepreţuite, nefericire este să nu trudeşti întru desăvârşire, nefericire este să nu ştii să duci pe umeri povara cea mai grea: succesul; nefericire este să agoniseşti mai mult decât îţi este cu trebuinţă, nefericire este să uiţi de unde ai plecat, nefericire este să uiţi spre ce ai plecat, nefericire este să-ţi vezi numele dispărut înainte de dispariţia trupului, nefericire este să simţi puterea devastatoare a singurătăţii; nefericire este să nu preţuieşti truda altora, nefericire este să nu ai nevoie de artă, şi cea mai mare nefericire este să nu ai nevoie de cultură; şi câte nefericiri mai sunt posibile pe pământ! Dar până la urmă, eu cred că nefericirea este o vină. Şi dacă în tine găseşti puterea morală de a-ţi asuma vinovăţia, eu cred că deja ai făcut un pas pe calea anevoioasă, dar sublimă de a atinge măcar o treaptă a fericirii. Căci fericirea, până la urmă, este un ideal posibil de atins, fiind, după părerea mea, o formă a demnităţii umane. Căci fericirea este până la urmă, după mine, lupta dreaptă şi nobilă şi grea de a evita nefericirea.“*

Îi sunt recunoscător doamnei Poldi pentru gândurile de mai sus... ele îi vor ţine puternici pe toţi cei aflaţi în aceeaşi luptă, pe acelaşi drum...

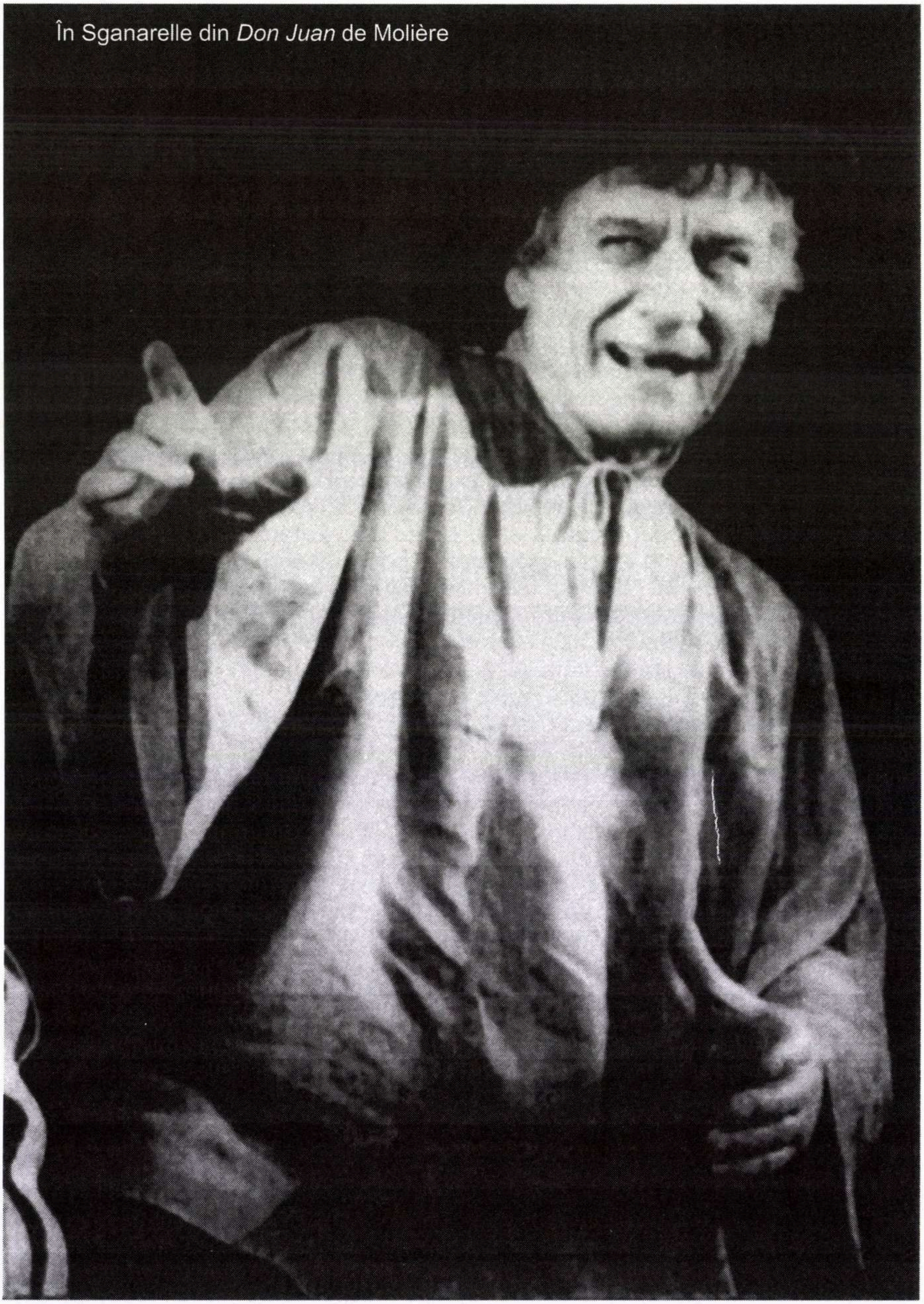
Constantin PARASCHIVESCU

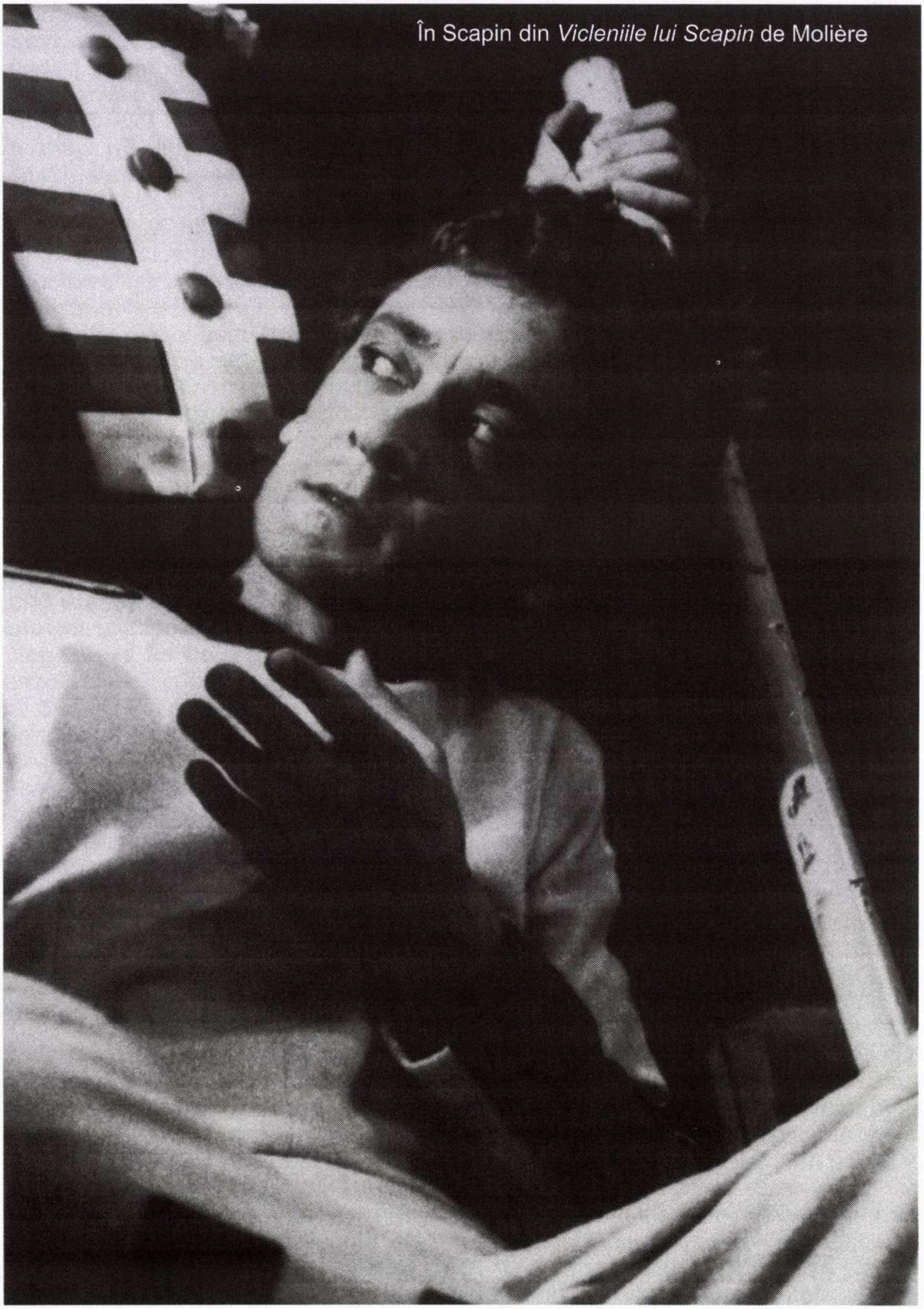
Un profesionist exemplar

Cine a văzut la începutul anului (luni, 5 ianuarie 2009) spectacolul de televiziune *Nebunia lui Pantalone*, realizat de Alexandru Tatos în 1971, după texte de *commedia dell'arte* – din ciclul „Istoria Comediei" (dat în reluare pe TVR1 acum, după o salutară inițiativă a instituției) – cine l-a văzut, spun, l-a putut admira în rolul principal pe actorul **Mihai Pălădescu**. Alături de magistrali parteneri. Scria atunci Natalia Stancu: „Să mulțumim, deci, televiziunii, pentru plăcuta surpriză pe care ne-a făcut-o, dându-ne posibilitatea de a-i aplauda pe Mihai Pălădescu (într-o compoziție strălucită, cea a rolului lui *Pantalone*), pe Marin Moraru (în rolul întunecatului, pedantului *Doctor*, devenit datorită lui Moraru extrem de simpatic), pe Gheorghe Dinică (într-un *Brighella* ce a păstrat ceva din histrionismul memorabilului nepot al lui Rameau), şi pe Niky Wolcz (într-un roş de inedită ambiguitate). De asemenea, pe Mariana Mihuț, Jean Lorin, Dan Tufaru, Ileana Cernat şi mai ales pe Florian Pittiş". În manta neagră şi cu scufie neagră pe cap, față prelungă şi ascuțită cu o bărbuță țâfnoasă, ca în caricaturile epocii, în totalitate ridicol, nu numai prin aerul de amorezat bătrân, infatuare prostească şi aroganță de negustor zgârcit, dar şi prin mersul țanțoş, uneori săltat ca balerinii, privirea sfidătoare şi vocea ca un ghem de sunete când pițigăiate, când în tremolo. Efect al compoziției artistice a interpretului, care avea atunci 43 de ani.

Mihai Pălădescu s-a născut la 4 ianuarie 1928 (ce coincidență de dată cu actuala reluare!) la Găvănoasa, Cahul. A urmat cursurile Institutului de Teatru din Iaşi între 1949 şi 1951, cu profesorul Ion Lascăr, iar după desființarea acestuia, la Bucureşti, 1951–1953, clasa profesor Ion Finteşteanu. Coleg cu Mircea Anghelescu, Damian Crâşmaru, Paul Ioachim, Eva Pătrăşcanu şi Cornel Vulpe în promoția din 1953. Ca student, interpretează câteva roluri, în *Căruța cu paiațe* de Mircea Ştefănescu, la Iaşi, regia N. Al. Toscani, 1951 (Actorul), la Bucureşti, în sala mică a Ateneului, Cleant din *Tartuffe* de Molière şi Michel Starkovski din *O familie renumită* de Boris Romaşov, în regia lui Ion Finteşteanu, 1952. Debutează ca actor profesionist la Dunăre, în 1953 la Brăila şi, după doi ani, cu un talentat grup de proaspeți absolvenți, contribuie la înființarea Teatrului de Stat din Galați. Spunea directorul de atunci, actorul Ştefan Iordănescu: „Aveam doar patru angajați, rupți de la Brăila, patru valori pe care eu nu i-aş fi cedat cu orice risc: regizorii artistici Crin Teodorescu şi Virgil Sacerdoțeanu, plus talentații actori Mihai Pălădescu şi Al. Azoiței. Cu chiu, cu vai, am izbutit să completăm compartimentul «actori» şi cu câțiva de «vârstă» şi «maturi». Rămânea o problemă acută, care era enorm de greu de rezolvat. Problema actorilor tineri. [...] Totuşi, l-am convins pe Crin Teodorescu să încercăm o vizită la IATC. Şi am încercat cu succes, căci îndrăznesc să afirm: am obținut cel mai numeros şi mai valoros grup de tineri pe care-l avea vreun teatru din țară şi poate din Bucureşti. Aceştia erau: Ştefan Bănică, Sebastian Radovici, Matei Alexandru, Boris Olinescu, Leonard Calea, Dana Comnea, Vera Varzopov, Genoveva Preda, Leni Ştefănescu." (*„Teatrul Dramatic Galați – 25 de ani". 1955–1980*, p. 34).

În Sganarelle din *Don Juan* de Molière





În Scapin din *Vicleniile lui Scapin* de Molière

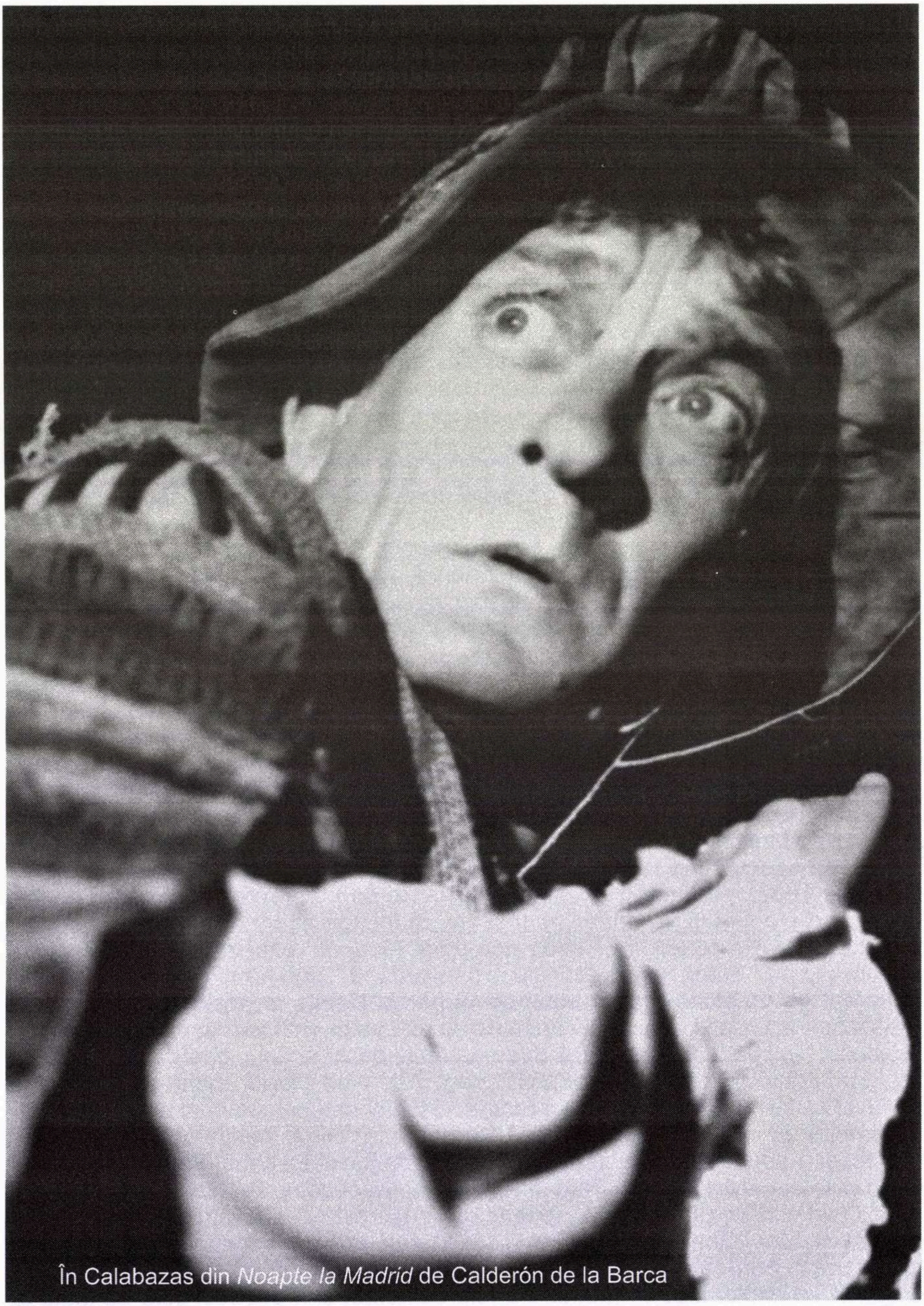
La rândul lui, Valeriu Moisescu, repartizat şi el la Galaţi tot atunci, declară: „La Galaţi, nu fusesem repartizaţi la un teatru care fiinţa, ci la un teatru care lua fiinţă – ceea ce e cu totul altceva. Teatrul din Galaţi s-a constituit cu noi şi prin noi [...] Noua instituţie de spectacole nu avea nici măcar un sediu. Eram găzduiţi provizoriu în sala Clubului S.N.G., clubul Şantierului Naval din Galaţi, trăiam ca într-un cantonament. Împreună cu Mihai Pălădescu duceam greul gospodăriei. Eu curăţam cartofii, el îi tăia şi-i prăjea..." (*„Persistenţa memoriei"*, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu", revista *Teatrul azi*, 2007, pg. 14–15).

Primul spectacol a fost şi primul mare succes al noului colectiv: *Preludiu* de Ana Novac, în regia lui Crin Teodorescu, la 14 aprilie 1956, în sala actualului Teatru Muzical „N. Leonard". În distribuţie – alături de Ştefan Iordănescu, Matei Alexandru, Ştefan Bănică, Dana Comnea –, Mihai Pălădescu în rolul *Tibi*. Evidenţiind izbânda artistică a noului colectiv, prin virtuţi de măiestrie, muncă migăloasă, aspră dar pasionantă, elan şi talent, semnatarul cronicii din revista *Teatrul*, George Rafael, apreciază că actorul s-a încadrat „frumos în ansamblu, totuşi acuzând uneori prea mult şi cu mijloace nefireşti nota copilăroasă a lui Tibi (precipitarea sacadată a mişcărilor şi pripeala frazării)" – *Teatrul*, nr. 3/1956, p. 64. Prezentat în Decada Dramaturgiei Originale din mai 1956, spectacolul a fost distins cu Premiul I şi tot cu premiul I, pentru regie, Crin Teodorescu, menţiune de interpretare Matei Alexandru. Crin Teodorescu susţine, la rândul lui, debutul pe o scenă profesionistă a regizorului Valeriu Moisescu şi acesta montează piesa lui Viktor Rozov, *Într-un ceas bun*, a cărei premieră are loc la o lună după *Preludiu* (10 mai 1956). „Spectacolul strălucea prin tinereţe, elan, fantezie regizorală – e de părere unul dintre interpreţi, Boris Olinescu – şi prin prezenţa lui Mihai Pălădescu în rolul principal. Pălădescu era neîntrecut în roluri de puşti. Nu cred că avea egal". (*Teatrul Dramatic Galaţi – 25 de ani*, p. 41). La rândul său, cel care zice că ducea greul gospodăriei şi curăţa cartofii, Valeriu Moisescu, declară peste ani: „Odată cu spectacolul *Într-un ceas bun* de Rozov, a început şi s-a statornicit colaborarea mea de lungă durată cu Mihai Pălădescu. Vreau să cred că această colaborare a fost importantă pentru amândoi: eu găsisem tipul de actor la care visam şi încă mai visez. Actorul de mare plasticitate, mim, acrobat cu un deosebit simţ al ritmului, având o incredibilă capacitate de compoziţie, mobilitate interioară, umor, inteligenţă, sensibilitate." (*Persistenţa memoriei*, pag. 19). E interesant de urmărit în paralel consideraţiile reciproce despre relaţia din acel timp, consolidată în anii ce au urmat. „«Îmbătrânit» după ce am jucat doi ani la Brăila, m-am revitalizat la Galaţi, odată cu înfiinţarea acestui teatru, unde am întâlnit un grup de tineri gălăgioşi şi optimişti, în frunte cu aiuritul de Moisescu, în regia căruia am jucat timp de patru ani (*n.m.* – numai la Galaţi). Inventiv, mereu nemulţumit, găsea cele mai uluitoare soluţii pentru rezolvarea unei scene, unui moment". Şi Moisescu: „Cu Mihai Pălădescu, ca urmare a unei îndelungate colaborări în timp, începute cu spectacolul meu de diplomă la Galaţi în 1955 şi continuată pe scena Teatrului de Comedie, comunicarea în repetiţii se realiza atât de spontan, încât o frântură de frază, un cuvânt sau chiar un simplu gest, de o parte sau de alta, ne erau suficiente pentru a ne înţelege perfect." (*vol. citat*, ambii la pag. 19) Mare lucru, într-adevăr!

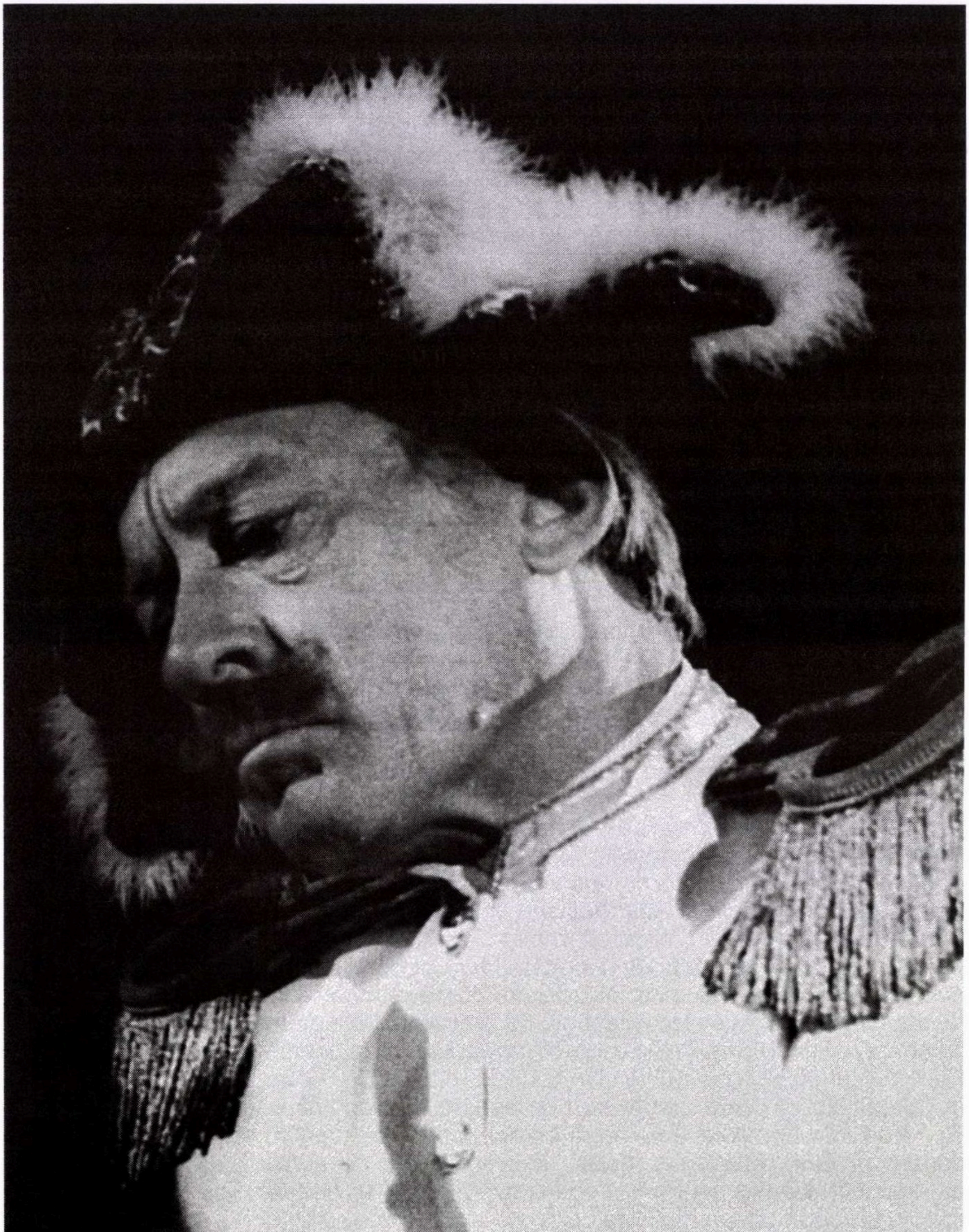
Colaborarea lor a continuat la Galaţi încă patru ani, cu 9 spectacole (o treime din totalul de 26 în care a jucat Pălădescu aici). Dintre ele, se cuvin pomenite mai ales câteva. *D-ale carnavalului* de I.L. Caragiale, primul spectacol prezentat în sala actuală a teatrului (în avanpremieră, la 30 decembrie 1956), unde Mihai Pălădescu l-a interpretat pe Crăcănel (montare care l-a determinat pe Crin Teodorescu să

spună: „punerile în scenă sunt ritmate ca adevărate balete, pline de culoare şi savoare comică" (*Persistenţa memoriei*, p. 23) Au urmat două roluri de succes în aceeaşi regie, unul doar de câteva replici, într-o piesă de Constantin Sincu şi Vasile Niţulescu, *Mormolocul* (15 septembrie 1957), şi celălalt în savuroasa comedie a lui Goldoni *Gâlcevile din Chioggia* (12 dec. 1957), devansând cu trei luni premiera aceleiaşi piese de la Craiova în spectacolul lui Dinu Cernescu pe lac. Mihai Pălădescu îl întruchipa pe Jupân Fortunato, iar la Craiova, Constantin Rauţchi. Mărturia lui Valeriu Moisescu e revelatoare pentru particularitatea artistică a interpretului preferat. „Spectacolul i-a prilejuit lui Mihai Pălădescu o mare creaţie în rolul Jupân Fortunato. De altfel, acest mare şi din păcate prea modest actor (*prea modest*, adevărat – C.P.) jucase în spectacolul montat de mine anterior, *Mormolocul*, un rol de 10–12 replici, un om de serviciu într-o instituţie oarecare. Întrebându-l pe unul dintre autori, prietenul meu Vasile Niţulescu, care nu văzuse spectacolul, cine a jucat rolul la Teatrul Naţional din Craiova, unde avusese deja loc premiera absolută a piesei în regia lui Vlad Mugur, Vasile Niţulescu a dat din umeri şi a zis: «Nu înţeleg despre ce rol e vorba?», era un rol de zece replici. După o vreme şi-a amintit că omul de serviciu era de fapt un rol de serviciu, un rol lipsit de importanţă şi nu înţelegea rostul întrebării: *De ce? De ce nu-l întreb cine jucase unul din rolurile principale?* De ce? Pentru că din 12 replici oarecare, Pălădescu crease un personaj care stârnea peste 20 de aplauze la scenă deschisă. Era inimaginabil! Într-o propoziţie scurtă, sala îl aplauda pe o respiraţie, după primele două, trei cuvinte" (*vol. citat* – pag. 25). A urmat un personaj de factură apropiată goldonianului Fortunato, de data aceasta francez, Scapin, din binecunoscuta comedie molièrească *Vicleniile lui Scapin*, servitorul isteţ şi ager, inventiv, plin de spirit, pe care nu e greu să ni-l închipuim interpretat cu savuroasă vervă comică de Mihai Pălădescu, despre care un viitor coleg de scenă de la Bucureşti, Constantin Băltăreţu, avea să scrie mai târziu într-un caiet program al teatrului: „Şi eu aş vrea să joc comedie aşa serios ca el, iar replica de haz s-o plasez candid şi poetic". (Teatrul de Comedie, caiet-program, nr. 5, stagiunea 1974–1975).

Dintre celelalte reprezentaţii, semnalez prezenţa lui în spectacolele montate de Crin Teodorescu şi Vlad Mugur. Primul pune în scenă *Don Gil de ciorap verde* de Tirso de Molina (22 iunie 1957), despre care consemnează, într-un comentariu paralel cu spectacolul Teatrului Municipal din Bucureşti, regizat de Mihai Paxino (13 iunie 1957), profesorul Ovidiu Drimba, spunând: „...preferinţa noastră merge spre cel de la Galaţi, în orice caz mai viu, mai interesant, mai aproape de condiţiile cerute de textul lui Tirso"; totodată face un expozeu al personajului Caramanchel, bufon prin definiţie, manifestând „bun-simţ nativ, ţărănesc... adevărat tip de picaro", interpretat de Benedict Dabija la Bucureşti şi de Mihai Pălădescu la Galaţi, „acesta din urmă de un real umor, mai ales în a doua jumătate a piesei". Ambilor, le reproşează *excesivul dinamism scenic*, poate dintr-un spirit mai tradiţionalist (*Teatrul*, nr. 9/1957, pag. 73). Vlad Mugur montează comedia lui Al. Mirodan *Celebrul 702* (14 ianuarie 1961) şi prilejuieşte unui sever cronicar al revistei de specialitate, Mircea Alexandrescu, elogii nesperate, îndreptăţite fireşte, şi o adevărată caracterizare a stilului de joc al lui Mihai Pălădescu, extinzând cele sugerate de Băltăreţu la totalitatea mijloacelor de exprimare ale artistului. O analiză comparativă cu spectacolul bucureştean al Teatrului de Comedie, montat de Moni Ghelerter (7 ianuarie 1961), faţă de care versiunea gălăţeană se deosebeşte prin câteva elemente. „În primul rând, faptul că regia, Vlad Mugur, a căutat să exploateze în montare unele subtexte, şi îndeosebi cele ce ajută la



În Calabazas din *Noapte la Madrid* de Calderón de la Barca



În Wanderghelder din *Pețitoarea* de Thornton Wilder

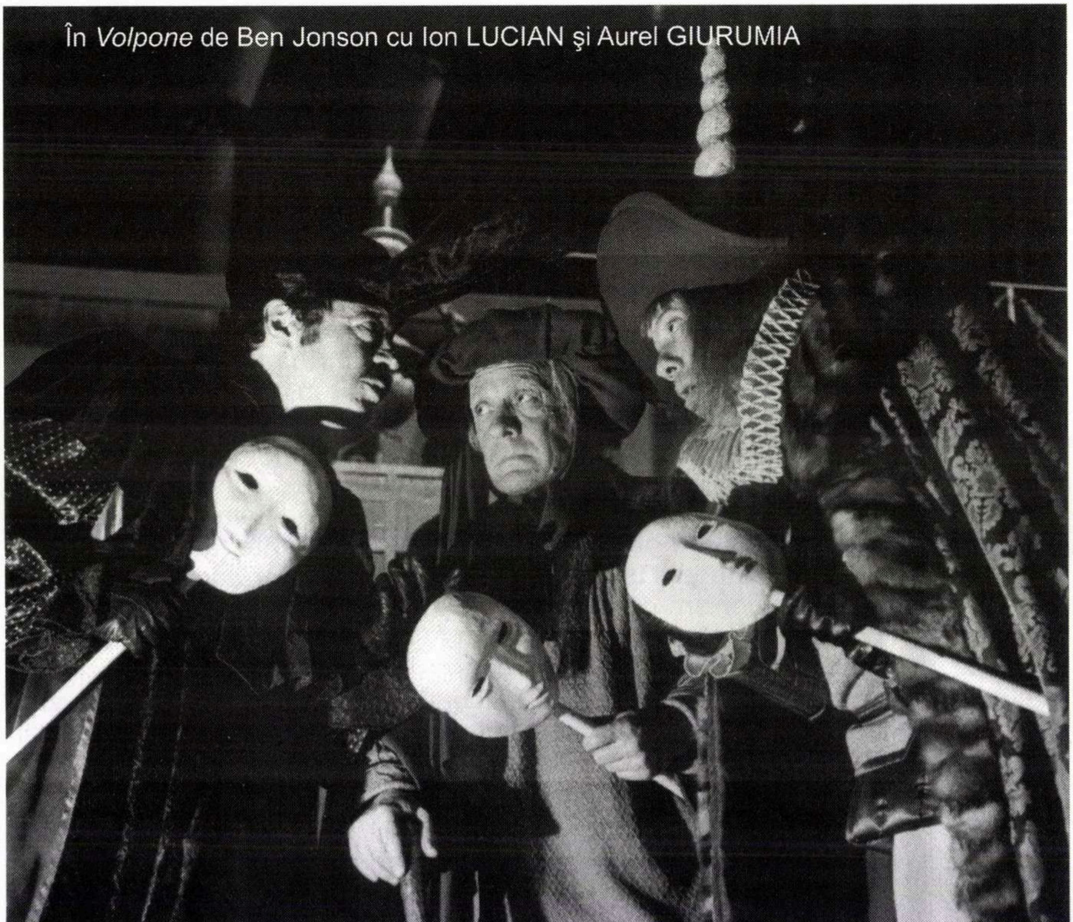
caracterizarea personajelor în spiritul celor pe care le cunoaşte societatea satirizată aci de autor. Primul asupra căruia mă voi opri este personajul Joe, încredinţat actorului Mihai Pălădescu. În această versiune scenică, Joe îşi păstrează şi slujeşte foarte bine replicile generatoare de umor şi de climat comic, domină cu vioiciunea constatărilor şi reflecţiilor sale, susţine, ca să spunem aşa, partitura veselă a piesei, dar fără să devină un personaj de comedie. El ni se înfăţişează cu o mască aproape imobilă, cu o expresie tristă, chiar blazată, gravă, profund umană, ce mi-a amintit de cândva celebrul Buster Keaton (*Malec*). Joe pare astfel să fie unul din copiii străzii, ajuns acum la maturitate, pe care vagabondajul l-a înrăit şi l-a acrit, sporindu-i totodată sarcasmul constatărilor şi reflecţiilor la adresa societăţii în care s-a născut. Mihai Pălădescu a făcut astfel, foarte vizibilă, condiţia şi mai ales cauza socială care l-a produs pe Joe, i-a restituit acestuia o importantă trăsătură umană – conştiinţa că este o victimă – estompată până la nesesizarea ei de către interpretul bucureştean (Florin Scărlătescu – *n.m.*), care şi-a înzestrat personajul cu prea mult haz optimist, de parcă puşcăria ar fi fost pentru el condiţia preferată. M. Pălădescu este un actor a cărui prezenţă se simte tot timpul, pentru că joacă replica cu strălucire, iar pauzele cu virtuozitate aş spune, împletind cuvântul cu gestul, folosindu-se de mimică şi chiar de pantomimă, într-o armonie rar întâlnită. Văzându-l, mă gândeam la regretatul Marcello Moretti de la Piccolo Teatro din Milano, care făcea o astfel de demonstraţie în Arlechino din *Slugă la doi stăpâni*. Dar momentele pantomimice ale lui Pălădescu în acest rol sunt adecvate unui personaj modern, pe care-l redă atât de sugestiv, încât, văzând mişcarea, ai impresia că ai ascultat o replică sonoră caracterizantă". (*Teatrul*, nr. 2/1961, pag. 61) Deşi foarte lung, citatul este revelator pentru puternica impresie pe care a putut-o face publicului şi exigenţilor specialişti creaţia actorului, impunându-se în acest spectacol el, spre deosebire de versiunea bucureşteană unde se impunea, indiscutabil, personalitatea lui Radu Beligan în Cheryl.

Până în 1961, în şase stagiuni petrecute aici, Mihai Pălădescu a interpretat 26 de roluri, în medie cam patru pe stagiune, ceea ce e edificator pentru ritmul de muncă şi solicitarea de care a avut parte. Ca o curiozitate, tot 26 de roluri a interpretat mai târziu în spectacolele Teatrului de Comedie, dar într-un interval de două decenii (1965–1985), într-un clasament al celor mai longevive reprezentaţii de la Galaţi, pe primul loc s-ar afla *Siciliana* de Aurel Baranga, cu un total de 115 (unde îl interpretează pe Niki, regia Corneliu Zdrehuş), ceea ce nu ne miră, având în vedere abilitatea autorului de a construi intrigă comică şi de a compune dialoguri cu vervă şi poante. Ne miră, în schimb, numărul mare de reprezentaţii înregistrat de spectacolul situat pe locul secund, 89, o dramă, *Nora* de Ibsen, regizată de Ariana Kunner (20 ian. 1959). Poate datorită farmecului de „ciocârlie cu aripi firave" al Ginei Patrichi (cum o descria fratele ei în cartea *Gina Patrichi – clipe de viaţă*), care evolua în rolul titular, cu care actriţa nu i se păruse în prealabil a avea nimic în comun. Dar studiindu-l cu asiduitate nopţi întregi, replică cu replică, până la urmă i-a descoperit profilul complex şi astfel, interpretând-o cu sensibilitate şi convingere, atingea intensitatea maximă în scena finală, când se desparte de Helmer, şi ridica sala în picioare. „După căderea cortinei – scrie Mircea Patrichi –, spectatorii, având încă în faţa lor imaginea ultimei scene, părăseau sala cu convingerea că Nora, întocmai ca o ciocârlie cu aripile firave, îşi lua zborul din cuibul cu gratii de aur în care fusese ferecată până atunci". (*vol. citat*, Editura UNITEXT, 1996, pag. 88–89). Soţul, Torwald, era Boris Olinescu, care va spune despre partenera sa: „Era o furtună a zbuciumului, a talentului şi frumuseţii. Ca partener, pur şi simplu mă

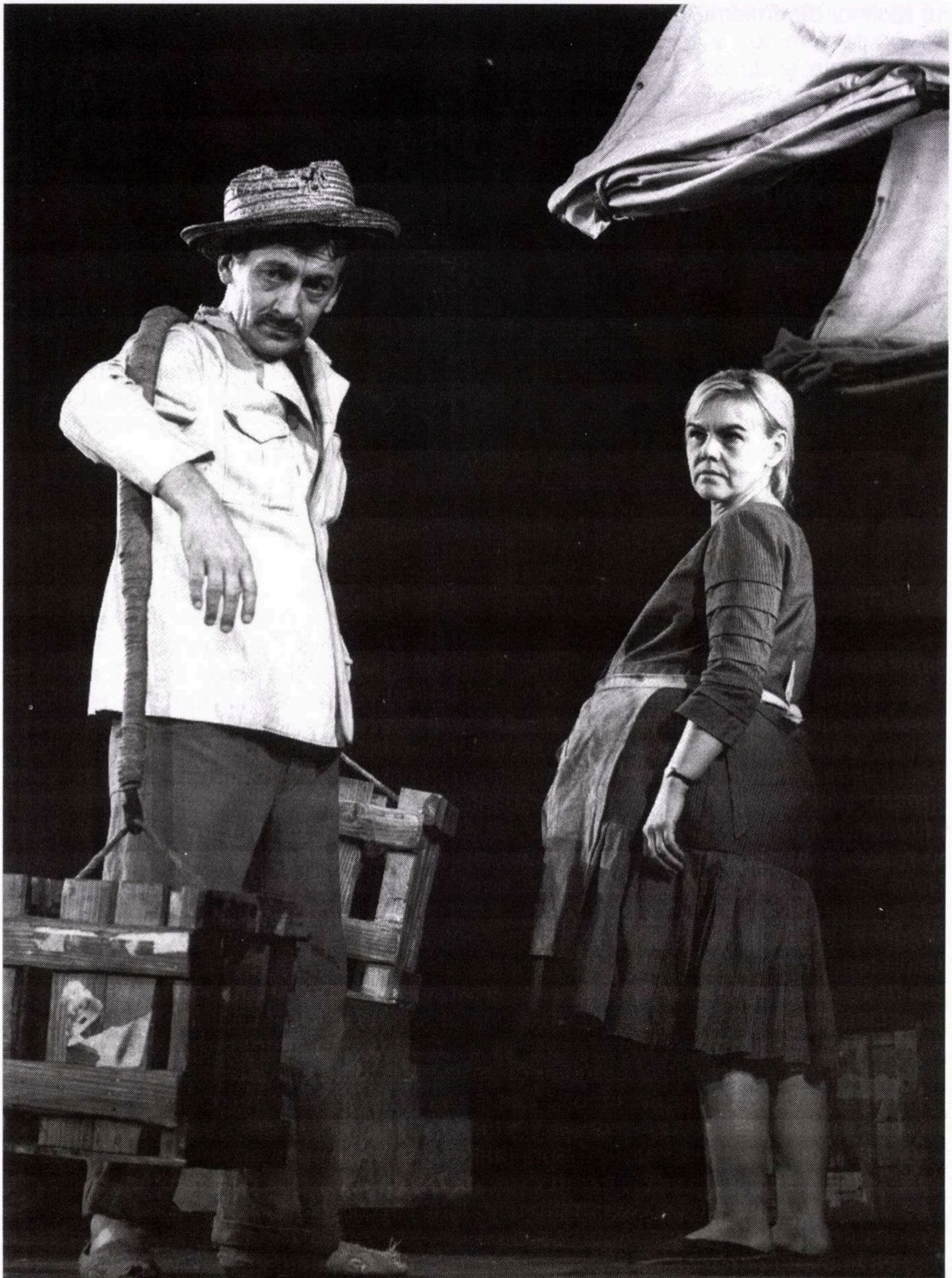
captiva" (citat din caietul omagial de la împlinirea a 25 de ani ai teatrului). Explicabilă, deci afluența publicului la spectacol. Un rol de impresionantă sugestie dramatică, doctorul Rank, i-a revenit lui Mihai Pălădescu, creat, desigur, cu adâncă rezonanță lăuntrică. Cu 75 de reprezentații notăm pe locul următor comedia cu țărani *Răzeşii lui Bogdan* de Ernest Maftei (10 apr. 1960; *Chirilă Jitarul* – Mihai Pălădescu), ceea ce iar nu ne miră, având în vedere frecvența deplasărilor în comune şi sate atunci, dar ne surprind realmente cele 59 de spectacole înregistrate de drama istorică în versuri *Vlaicu Vodă* de A. Davila, regia Ion Bologa (22 febr. 1960; *Pala Italianul* – Mihai Pălădescu).

O interesantă mărturie despre firea controversată de histrion ciudat a lui Mihai Pălădescu, din anii studenției şi apoi de profesie propriu-zisă în spațiul dunărean, ne oferă Valeria Ducea în câteva rânduri din almanahul *Antract*, editat de revista *Teatrul* în colaborare cu Teatrul Dramatic din Galați. Sub titlul *Amintiri în triplă calitate* (inspector la Direcția Teatrelor, colegă de institut şi amică), ea scrie: „Ştiam ce preferințe artistice are Mihai Pălădescu încă de la institut. La clasă, în cămin, pe stradă sau la cantină, te trezeai deodată că Mihai începe să improvizeze, să se «prostească», să se «maimuțărească», să ne prezinte galerii întregi de chipuri de copii, de bătrâni, de clovni. Pe obrazul expresiv, de o mobilitate rar întâlnită, candorile specifice acestor categorii umane dobândeau dimensiuni fascinante. Uneori, doza exagerată de histrionism din ființa sa, apărută pe neaşteptate, ne şi speria puțin, pe noi, cei atât de... tereştri." Cunoscându-i însuşirile şi tot încercând să-l îndemne spre crearea unor roluri de ample dimensiuni dramatice, care să-l situeze în elita actorilor noştri, dânsa a declanşat un conflict fără finalitate cu el, cu ecouri şi în corespondența de atunci, când actorul încerca să se explice, printre zvâcniri de arici. „De fapt, de multe ori mă întreb ce se întâmplă cu mine, ce vreau eu de la alții, ce vor alții de la mine? Mereu sunt surmenat fără să beau, mereu sunt obosit fără să ridic butuci, mereu sunt indispus fără să am un motiv bine definit. Personal nu ştiu ce să cred despre mine şi te-aş ruga foarte mult să nu te superi, dar nici tu nu ştii ce să crezi [...] Asta nu trebuie însă să te pună pe gânduri. E ceva de natură atât de intimă, încât nu incomodează pe nimeni, în consecință nici pe tine. Nu poți lupta, oricât ai vrea, împotriva felului meu de a fi, care nu-mi place nici mie, de altfel. În fond, de ce să nu-ți placă să fii vesel când alții sunt şi când îți dai seama că le place să fie aşa! Eu nu pot să fiu altfel decât sunt, pentru că aşa sunt eu! Înțelege dracului odată că-mi pare rău când te contrazic şi mă port aspru cu tine şi cu alții. Aş vrea să mă surprindeți însă într-unul din momentele când sunt singur, şi când mi-ați putea vedea sufletul, v-ați da atunci seama că lumea, tu şi ceilalți prieteni, nu-mi sunteți indiferenți" (*Antract*, pag. 71).

„Pe scenă se oficiază", afirmă actorul într-o convorbire cu Andrei Băleanu şi Doina Dragnea în 1981, când aceştia şi-au exprimat admirația pentru profesionalitatea jocului său, „indiferent dacă e vorba de prima, a doua sau a 200-a reprezentație". „Da, răspunde el, cuvântul este foarte pretențios, dar îmi place să oficiez. *Pe scenă se oficiază.* – subl. mea, C.P. (*Actorul, în căutarea personajului*, Editura Meridiane, 1981, pag. 181). Foarte serios şi meticulos cu arta sa – „sunt un fanatic al teatrului!" – declară acest „personaj ciudat, natură dostoievskiană", – cum îl definea Valeria Ducea. Care a avut şansa întâlnirii cu alți *fanatici* la Galați, artişti inventivi, ambițioşi, *aiuriți* – cum zice de Valeriu Moisescu – dispuşi să creeze un teatru modern, cu mijloace noi, care să solicite actorului exprimarea complexă a sarcinilor prin îmbinarea inteligentă, ingenioasă, a cuvântului cu plastica şi mişcarea. Exact ceea ce îl cam deranja pe profesorul Ovidiu Drimba în crearea rolului Caramanchel din piesa



În *Volpone* de Ben Jonson cu Ion LUCIAN şi Aurel GIURUMIA



În *Dispariția lui Galy Gay* de Bertolt Brecht (cu Livia HANUȚIU)

lui Molina, dinamismul excesiv. Dar, poate că era într-adevăr excesiv. Totuşi, nota de noutate în joc s-a conturat şi ea va evolua spre o particularitate distinctă, consemnată şi de cei doi regizori de la Galaţi de atunci, ceea ce, dacă nu s-ar fi întâmplat, l-ar fi îmbătrânit de-a binelea pe Mihai Pălădescu, după cum se referă el la cei doi ani anteriori de la Brăila. Crin Teodorescu: „Dintre actorii care au debutat cu mine, vreau să-l citez pe Mihai Pălădescu. La Galaţi, el a lucrat mult (nu folosit unilateral, ca azi); atât ca actor-gimnast şi creator de personaje pitoreşti, viu colorate, cât şi ca interpret al unor roluri de profunzime psihologică din teatrul lui Gorki şi Cehov“ (*Maeştri ai teatrului românesc*, UNATC, 2001, pag. 90). se referă, cred, cu ultima menţiune, la *Cântecul lebedei* şi *Jubileul* de Cehov (martie 1955) şi *Micii burghezi* de Gorki (aprilie 1955) de la Brăila, pentru că în repertoriul actorului nu figurează în cariera ulterioară cei doi dramaturgi ruşi. Şi ne aducem aminte de sugestia lui Valeriu Moisescu privind actorul visat de el, de mare plasticitate, mim, acrobat, cu un deosebit simţ al ritmului, având o incredibilă capacitate de compoziţie, mobilitate interioară, umor, inteligenţă, sensibilitate“. În bună parte, trăsături proprii şi jocului lui Gheorghe Dinică, cu amprentă mai subliniată, însă, spre mobilitate şi adâncime interioară, nuanţe şi orizont filosofic la Pălădescu.

Şansa l-a însoţit şi după venirea la Bucureşti, în spectacolele Teatrului Regional nou înfiinţat (1962–1965) şi Teatrului – am putea spune *de elită* – de Comedie, unde a oficiat până la sfârşitul carierei lumeşti (1965–1986). În cele două colective artistice a întâlnit alţi *fanatici*, predispuşi ca el la modernizarea stilului de joc, cu fantezie şi inventivitate artistică. La Regional, Dinu Cernescu, năstruşnicul navigator cu gâlcevile veneţiene pe un lac din Craiova; mai sobrul dar meticulosul arhitect al compoziţiilor scenice, Horea Popescu; echilibratul lucid al registrelor dramatice şi comice, cu inedite percepţii vizuale (ca *Ferestre deschise* de Paul Everac, la Sibiu, când scena cu două personaje cocoţate în vârful unui furnal o redă prin deschiderea unui cerc într-un panou, şi privind în jos, proiectate pe cerul gol, dau senzaţia de înălţime ameţitoare), Mihai Dimiu.

Teatrul Regional prezintă la inaugurarea sediului său din Şoseaua Ştefan cel Mare doi autori, un clasic, Vasile Alecsandri cu două piese, *Iaşii în carnaval* şi *Millo director*, în regia lui Dinu Cernescu (3 martie 1962), şi un debutant, Gheorghe Vlad, cu piesa despre ţărani, *Îndrăzneala*, regizată de Mihai Dimiu (10 martie 1962). Fantezia lui Dinu Cernescu vizează valorificarea tradiţiei de spectacole populare, cu trupe ambulante şi păpuşi prin târguri, printr-un joc naiv şi grotesc, elemente caricaturale, teatru de umbre, relaţie cu publicul, într-o ambianţă în care elementele decorului – zice scenograful Paul Bortnovski – „vor fi aşezate central, într-un cort ce va putea fi montat pe orice scenă utilată ca atare, sau chiar pe arie, la câmp“ (citat din caietul-program al spectacolului). Asta, desigur, pentru a înlesni menirea noului teatru de a prezenta spectacolele sale cu predilecţie în centrele urbane şi rurale ale regiunii. Spectacolul compus „într-o manieră grotescă, în tuşe comice puternice şi hiperbole scenice excentrice“ e de părere Valentin Silvestru (*Caligrafii pe cortină*, Editura Eminescu, 1974, pag. 39); „regizorul a ştiut să scoată la iveală şi să sporească fertil ceea ce piesele lui Alecsandri datorează teatrului popular, şi anume mişcarea naivă, caricatura expresă, alianţa amuzantă cu publicul“, susţine B. Elvin (*Teatrul*, nr. 4/1962, pag. 80). În *Iaşii în carnaval*, sau cum i s-a mai spus, *Un complot în vis*, boierul speriat de măştile de carnaval şi irozii din oraş, Tache Lunătescu, era interpretat de un actor despre care azi ştim mai puţin, Petre Dragoman, femeia lui, Tarsiţa, de Dorina Lazăr, iar boierul provincial din Nicoreşti, Jignicerul Vadră, care „ştie să facă vin şi bani“, venit pentru prima dată „în capitaţie“ să-şi

găsească nepotul, pe Alecu, ce ştie să-i cheltuiască banii şi să bea vinul, Mihai Pălădescu. Luat în primire de tot felul de jupâni şi cuconaşi care-l sperie şi-l ameninţă, mai ales cu înfăţişarea hilară de măşti, bietul bătrân ajunge să creadă că a ajuns „în vremea lui Antihârţ"! Rol de compoziţie, interpretat de Pălădescu cu excelentă savoare şi haz, care a entuziasmat publicul şi a determinat preţuirea condeielor critice. „O savoare cu totul particulară a conferit Mihai Pălădescu personajului său (Jignicerul Vadră ot Nicoreşti), pe care l-a înfăţişat în culori memorabile" (B. Elvin); „prin efectul unui joc energic şi plin, Jignicerul Vadră ot Nicoreşti (Mihai Pălădescu) devenea eroul piesei, vorbind cu mult haz în dialect moldovenesc şi ocupând mereu, masiv, prim-planul" (Valentin Silvestru). *Îndrăzneala*, prezentată în premieră o săptămână mai târziu (10 martie 1962), constituia debutul în dramaturgie al ziaristului Gheorghe Vlad, cu personaje şi subiect inspirate din viaţa ţăranilor, membri ai unei gospodării colective numite mobilizator „Mereu înainte!". Problema tratată era chiar *mersul înainte*, progresul, diferenţiind pe cei ce-l susţineau prin aplicarea metodelor ştiinţifice în agricultură, de cei ancoraţi în practici empirice. Cu două luni înainte de premieră avusese loc o consfătuire pe ţară a colectiviştilor, pe care directoarea teatrului, Victoria Dinu, o saluta în caietul spectacolului şi o onora cu prezenţa piesei pe afiş. Mă rog, sarcini ideologice, cu atât mai presante pentru noul teatru cu cât a fost creat pentru propagarea lor în lumea satelor din regiune. Sarcină artistică pentru regizorul Mihai Dimiu, care s-a orientat spre reliefarea veridică a portretelor schiţate de autor („oamenii din piesa lui Vlad sunt dintr-o bucată", menţionează în acelaşi caiet) şi a ambianţei naturale în conturarea relaţiei dintre ei, de confruntare şi limbaj pitoresc („Ţesătura ei e temeinică, cu asprimi dar şi cu trăinicie, simplă şi suplă ca o cămaşă ţărănească"). Spectacolul – notează un cronicar – a scos în relief confruntarea „într-un mod expresiv şi convingător", iar regia, pe linia caracterului popular al piesei, „a imprimat un ritm de mare vioiciune acţiunii scenice, a creat climatul de autentic optimism existent în colectivul gospodăriei, alternând cu fantezie, pe măsura împrejurărilor impuse de text, comicul cu dramaticul". Dacă dramaticul, evident, era afectat de artificialitate, comicul avea susţinere în autenticitatea glumeaţă a dialogurilor. Cu motive revuistice, totuşi, în crearea cuplului Mitu şi Nate. Bomboana de pe tort, cum am zice astăzi. „Cuplul pitoresc şi plin de haz al celor doi fraţi nedespărţiţi – Mitu şi Nate – este, în această privinţă, vrednic de a fi subliniat, mai ales că acest cuplu nu apare în piesă gratuit, de dragul hazului, ci este nemijlocit legat de problematica ei. [...] Cei doi interpreţi – Mihai Pălădescu (*Mitu*) şi Constantin Florescu (*Nate*) – s-au integrat concepţiei de ansamblu a spectacolului, au urmărit să-şi subordoneze creaţiile, valoroase, ideilor mari ale spectacolului. Interpreţii s-au completat reciproc prin mimică, gest, atitudine, unind, în cele mai amuzante situaţii, comic de calitate, farmec scenic, inteligenţă, spontaneitate, participare reală la acţiunea generală scenică." (Valeria Ducea, *Teatrul*, nr. 4/1962, pag. 54, 56)

Fapt anecdotic... Aurel Baranga încredinţează teatrului, la inaugurarea sediului, câteva cuvinte elogioase în caietul-program, subliniindu-i tinereţea şi entuziasmul misiunii – „Teatrul de regiune, tânăr la toate registrele, conducere, actori, regizori, local, are un merit care începe să fie şi o chezăşie: «crede în misiunea sa»". Ei bine, peste numai două luni, la 19 mai, tocmai tinereţea avea să-l contrarieze cu viziunea şi interpretarea originală a propriei sale comedii *Mielul turbat*, prin mijloace alegorice de exprimare scenică, în stil de bufonadă ironică şi alertă, care nu miza pe satirizare excesivă şi comicul de limbaj, cum se aştepta, ci pe al jocului. „Am vrut să aduc în spectacol un punct de vedere personal" mărturisea regizorul şi, subliniind aderenţa

În *Don Juan* de Molière cu Eugen RACOȚI și Iurie DARIE

actorilor la modalitatea grotescă propusă, „ne-am convins reciproc – zice –, întocmai ca la spectacolul anterior, de importanța creării unui stil propriu" (*Teatrul*, nr. 8/1962, pag. 81). Adică al îmbinării schimbului de replici cu sugestii plastice și de mișcare pentru o șarjă grotescă împotriva birocrației și o înfruntare între două moduri de viață. În cronica semnată M.I., în același număr de revistă, se spune: „Pentru concretizarea acestei demarcații, regizorul și pictorul scenograf Camillo Osorovitz au utilizat cu îndrăzneală tinerească (chiar dacă nu cu o riguroasă selecție a gagurilor) cadrul plastic, recuzita convențională, mijloace grafice, mișcări de balet mecanic în jocul actorilor, muzică parodiată, acrobație, etc. etc. Totul pentru a da un relief cât mai izbitor, un haz de bâlci, dar tăios, lumii incriminate". Ni-l putem închipui pe importantul dramaturg, atunci la modă, privind perplex „baletul" personajelor sale, care nu păreau a mai fi ale sale, și la convocarea lor pentru o ședință, auziți, în fața unei mese lungi dintr-o pânză întinsă de la un capăt la altul al scenei. Regizorii tineri de azi, care folosesc asemenea mijloace, chiar în extrem, nu le vine să creadă, desigur, dar atunci asta însemna o imixtiune impardonabilă asupra textului dramatic. Pe care, dacă Baranga n-a putut-o anticipa, o va evita ulterior prin înscenarea în proprie regie a pieselor următoare, *Sfântul Mitică Blajinu* la Teatrul Bulandra (1965) și *Interesul general*

În *Dispariția lui Galy Gay* de Bertolt Brecht
cu Stela POPESCU

la Teatrul de Comedie (1971). „Mihai Pălădescu s-a dovedit un deosebit actor de comedie, cu un registru profund original – notează M.I. El şi-a rezolvat personajul pe o gamă aparent tragi-comică, prezentând «suferința» lui Bontaş pentru neînțelegerea cu care este întâmpinată invenția sa stupidă, dilatând această suferință până la proporții catastrofice, în contrast cu realele preocupări ce reveneau personajului".

„– *Una dintre colegele dumneavoastră de la Conservatorul de artă dramatică din laşi ne-a spus că încă din studenție erați socotit deosebit de înzestrat atât pentru dramă, cât şi pentru comedie* – declară autorii volumului *«Actorul, în căutarea personajului». Totuşi, care dintre cele două genuri vă atrage mai mult?*

– Amândouă, depinde de valoarea textelor. Nu fac absolut nicio deosebire între comedie şi dramă, este datoria unui actor să facă şi dramă, şi comedie. Pe parcursul unei cariere de peste un sfert de veac mi-am dat seama, în sfârşit, de lucrul ăsta. Nu pot pretinde că fac în aceeaşi măsură şi una şi alta, dar mă îndemn spre asta", spune actorul în 1981.

– S-a remarcat marea dumneavoastră expresivitate corporală. Toată această gamă bogată de mişcări, gesturi care dau viață scenică personajului sunt concepute premeditat sau apar pe parcursul repetițiilor în mod instinctiv?

– A te mişca bine în scenă nu înseamnă educaţie fizică, gimnastică, înseamnă a te mişca în sensul rolului pe care-l faci. Fiecare mişcare trebuie să servească acestui scop.

– *Deci, expresia corporală corespunde unei gândiri interioare?*

– Da, sigur că da, aşa ar trebui să fie, şi e normal să fie. Nu trebuie să ne mişcăm într-un fel şi să gândim în alt fel, căci atunci lucrurile nu se adună şi nu se «încheagă» imaginea". (*vol. cit.*, pp.175–176, 178)

O reeditare a aceloraşi mijloace inedite de exprimare artistică se producea pentru tandemul anterior regizor–scenograf, în următoarea stagiune, la 4 noiembrie 1962, cu dramatizarea unei proze a scriitorullui Paul Anghel, *Şapte inşi într-o căruţă*. Cu desprindere, în jocul lui Pălădescu, pentru o autentică trăire. Un consiliu de conducere al unei gospodării colective pleacă, adică, într-o căruţă spre capitală, pentru achiziţionarea unui autocamion pe care birocraţii o refuză. E evidenţiată *teatralitatea spectacolului*, „explozivă, violentă", stilizarea, în sensul utilizării de către realizatori a unor „procedee teatrale premeditat naive, larg accesibile şi totodată de un subtil rafinament". „Ce putem spune despre Mihai Pălădescu?" se întreabă semnatarul cronicii; acest remarcabil actor, cu vaste posibilitîţi de «reprezentare», a fost singurul pus în situaţia să joace un rol cu autentice trăiri şi emoţii. Ca atare, desprinzându-se din stilul de joc al celorlalţi, el a compus cu simplitate chipul lui Patraulea". (Mira Iosif, *Teatrul*, nr. 12/1962, p. 76). Şi o întâlnire cu regizorul Horea Popescu, la realizarea comediei lui Goldoni *Războiul* (27 februarie 1963), unde satira la adresa profitorilor cu uniforme şi grade militare „nu are incisivitatea, ardenţa caustică a bătrânului Aristofan (vezi *Pacea* sau *Lysistrata*), ea e oferită spectatorului cu o mănuşă dantelată şi învăluită în eufemisme", conform opiniei lui Alecu Popovici. Spectacolul este „viu, spontan, cucerind publicul", mai notează dânsul, şi citează compoziţia lui Mihai Pălădescu (*Don Cirillo*) – „un militar veteran, realizat cu o multitudine de amănunte (nu toate perfect «sudate» artistic, şi mai ales, cu inconsecvenţe vocale)" – *Teatrul*, nr. 4/1963, pp. 68, 70. Poate că apogeul sugestiei corporale l-a atins actorul în spectacolul cu piesa *Dracul uitat* de Jan Drda, regizat tot de Dinu Cernescu. Spicuim din convorbirea cu Andrei Băleanu şi Doina Dragnea:

„– *Unul dintre primele roluri în care v-am admirat virtuozitatea expresiei corporale a fost cel din* Dracul uitat. *Ţin minte şi acum extraordinara elasticitate pe care o căpăta personajul, tremurul acela permanent care, de fapt, exprima o stare a lui.*

– Exact.

– *V-aţi propus de la început să-i daţi această formă plastică, v-aţi gândit că personajul are o anumită stare de spirit şi atunci a apărut mişcarea corespunzătoare? Care a fost procesul efectiv de creaţie?*

– Am pornit de la ceea ce reprezenta acest drăcuşor, acest spiriduş, şi deodată am avut revelaţia unui personaj care trebuie să se mişte repede şi frumos. Şi cred că dacă acestui rol i s-ar fi luat vorbele, publicul l-ar fi înţeles, totuşi, numai din mişcare". (*vol. cit.*, pp. 178–179)

Se încheie, astfel, periplul de trei ani în bulevardul Ştefan cel Mare, la Teatrul Regional, pentru o „avansare" spre centrul numit azi istoric, pe strada Mândineşti, lângă Lipscani, la Teatrul de Comedie. Avansare şi la propriu, dacă luăm în considerare renumele acestui colectiv, câştigat prin succesele mai multor spectacole cu piese româneşti promovate îndrăzneţ – *Celebrul 702* de Al. Mirodan, *Mi se pare romantic* de Radu Cosaşu, *Prietena mea Pix* de V. Em. Galan, *Nuntă la castel* de Süto Andras – şi un străin de notorietate contemporană – *Švejk în al doilea război mondial* de Bertolt Brecht. Au regizat aici Moni Ghelerter, Radu Penciulescu,

Lucian Giurchescu şi David Esrig. Ultimul începea repetiţiile la o comedie de Shakespeare, *Troilus şi Cresida*. Şi l-a adus în distribuţie, alături de Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Iurie Darie, Florin Scărlătescu, Dem Rădulescu, Sanda Toma, Vasilica Tastaman şi alţii, pe actorul afirmat cu o pluralitate de mijloace expresive Mihai Pălădescu. Şi astfel, la 37 de ani, Mihai Pălădescu intră în „elita" actorilor români, unde îl îndemna Valeria Ducea să ajungă şi are prilejul să joace în regia mai multor personalităţi, ultimilor doi pomeniţi anterior adăugându-li-se Sanda Manu, Cornel Todea, Ion Cojar, George Teodorescu, din nou Horea Popescu şi înzestratul prieten Valeriu Moisescu, apoi Florin Fătulescu, Cătălina Buzoianu, Grigore Gonţa.

Am menţionat că a jucat aici în 26 de spectacole. Nu voi pomeni şi rolurile interpretate, decât selectiv, pentru că, asemeni altor actori din teatre ce şi-au câştigat un renume în timp, personalitatea lui s-a manifestat mai ales în relaţie cu echipa, nu neapărat individual, şi nu-i putem extrage ca o frântură imaginea dintr-un ansamblu unitar. În *Capul de răţoi* de George Ciprian, de pildă, notează un cronicar, e într-un „cuartet de aşi", cu Radu Beligan, Gheorghe Dinică, Marin Moraru; altul, numindu-l pe *Ciriviş* – Radu Beligan mentorul grupului fantezist, îi socoate pe ceilalţi „tripleta de aur". Integrându-i, aşadar, personalitatea în profilul distinct al echipei, Mihai Pălădescu s-a afirmat ca un element de bază în conturarea lui, consecvent exigenţelor pe care şi le-a impus de a *oficia pe scenă*. „Din clipa în care a avut loc prima lectură, nu mai am o stare normală, probabil şi de spaima premierei. M-am mai referit la responsabilitatea actorului faţă de meseria lui şi această idee mă urmăreşte ca un diavol tot timpul [...] Eu sunt foarte, foarte exact, foarte «neamţ» în materie de profesiune", le spunea celor doi autori ai cărţii despre actor în căutarea personajului. Dintre personajele conturate astfel cu evident profesionalism, s-au desprins câteva printr-o solicitare mai amplă, altele s-au situat la un grad de referinţă secundară şi, uneori, de culoare sau utilitate. Un exemplu: Nestor, din primul spectacol interpretat la Teatrul de Comedie, *Troilus şi Cresida* de William Shakespeare.

Regizorul David Esrig, aflat, după succesul cu *Umbra* de Evgheni Şvarţ, într-o fertilă fază de teatralizare modernă, îl distribuie pe Mihai Pălădescu în rolul bătrânului comandant grec Nestor, bizuindu-se, probabil, pe capacitatea de compoziţie a actorului şi, într-un fel, cred, şi pe fizionomia lui, uşor ridată, iar vocea, cu rezonanţe sfătoase de bunic. L-a jucat fără perucă şi, „aproape fără machiaj, zice, cu o bărbuţă, totuşi, ca să par de 100 de ani cât avea personajul. Dar vârsta venea dinlăuntrul meu, nu prin artificii". Ana Maria Narti îl situează printre „personajele-măşti", alături de ceilalţi comandanţi, Aiax, Achile, Patrocle, figurând „prostia eroică". „Galeria de personaje astfel însufleţite este foarte bogată. Vedem mai puţin caractere, cât personaje-măşti, dezvoltând, cele mai multe, o singură temă comică [...] Cât despre bătrânul Nestor, care, conform tradiţiei, ar fi trebuit să reprezinte înţelepciunea armatei eline, el este descris ca absolut senil, târând încă după sine, în virtutea inerţiei, automatismele şiretlicurilor şi perfidiilor militar-politice dintr-o viaţă de mai multe ori seculară. Întreaga «filosofie» şi etică a războiului sunt anihilate astfel. Mihai Pălădescu, excelent actor, din păcate prea puţin cunoscut până acum, dă personajului mobilitatea sa plastică şi spirituală, atât de expresivă, şi puterea lui de concentrare." (*Teatrul*, nr. 5/1965, pag. 35) Valentin Silvestru sesizează în „Contemporanul" şi reminiscenţe din interpretări anterioare: „Mihai Pălădescu îl desenează în cărbune pe Nestor, poate cu un surplus de amănunte ale gestului şi vorbirii, care amintesc de alte roluri". După cum ştim, spectacolul s-a bucurat şi de aprecieri internaţionale, fiind distins cu un Premiu la Paris pentru cea mai bună montare, iar în turneele din Cehoslovacia şi Germania de Est,

În *Interesul general* de Aurel Baranga cu Amza PELLEA

În *Pețitoarea* de Thornton Wilder cu George MIHĂIȚĂ și Iurie DARIE

În *Strigoi la Kitahama* de Kobo Abe cu Claudiu BLEONȚ și George MIHĂIȚĂ

de comentarii elogioase. Chiar cu unele rezerve. Un spectacol *născut din mult curaj*, sublinia un regizor din Praga, curajul de a rupe cu *interpretări vetuste*, dar constanța în grotesc riscă o sărăcire a piesei lui Shakespeare. O interpretare uluitoare a piesei, *care-ți ia răsuflarea*, notau ziarele germane, cu rezerve doar la caracterul prea general al dezeroizării. Dar de turneul de la Berlin se leagă un moment important din viața actorului, reluat de Sanda Toma, partenera sa în Cresida. „În luna octombrie din anul 1934 m-am născut. În 1966, cu *Troilus și Cresida* în turneu în Germania, îmi sărbătoream 32 de ani. Și atunci mai aproape de mine se afla un coleg mai deosebit, de care nici nu-mi dădeam seama că, de fapt, eram îndrăgostită. E vorba de Mihai Pălădescu. Și acea lună octombrie din Germania a fost pentru mine singura, marea, ultima... hm! Prima și ultima mea lună de miere din viață. Pentru că... Cupidon i-a sfidat pe Homer și pe Shakespeare și a făcut ca Cresida mea să cadă în brațele bătrânului Nestor al lui Mihai Pălădescu“ (din interviul luat de mine actriței pentru emisiunea TV „Maeștri ai teatrului românesc“ din 15 ianuarie 1995).

Curios, următorul rol, din *Fizicienii* de Friedrich Dürrenmatt (1966), se pare că nu i-a adus relevanță. Poate din pricina regiei lui Lucian Giurchescu, virtuoz al situațiilor de comedie – cum îl numește Mira Iosif –, dar care a optat pentru o tonalitate gravă în spectacolul cu un text pronunțat de pamflet. Astfel, doi mari fizicieni în căutare de minți luminate simulează nebunia și se dau drept Newton și Einstein; dar se comportă ca spionii de rând, gata să se ucidă între ei. „Newton în interpretarea lui Mircea Șeptilici și în special Einstein, în cea a lui Mihai Pălădescu, nu și-au găsit încă «figura»“. (Mira Iosif, *Teatrul* nr. 11/1965, pag. 61). Ei, dar vine Macferlan al lui Ciprian George, suit împreună cu năstrușnicii amici Ciriviș, Pentagon, Bălălău în „copacul iluziilor“, „frate fără grai din ale cărui brațe să prindem

În *Troilus şi Cresida* de W. Shakespeare cu Costel CONSTANTINESCU

în tăcere taina mugurului, a frunzei şi a florii" şi de unde, „netulburaţi de nimeni, să ciripim la soare" (Ciriviş). *Capul de răţoi,* comedie fantezistă, transpusă scenic de David Esrig într-o notă bufă originală, cu rezonanţe de poezie şi pamflet. Esrig a restructurat textul, reducându-l la o desfăşurare logică şi de esenţă, a dat o sugestie nostimă de joc, ca în filmele mute de epocă, acompaniate de o pianistă, a supradimensionat hiperbolic barba politicianului înfumurat pe toată suprafaţa scenei, revăsată ca un talaz cotropitor. Şi, încântător, a creat un cadru plastic de basm cu scenograful Ion Popescu Udrişte, printr-un glob rotund, cu nervuri ca nişte meridiane de planetă, care se înalţă ca un imens balon în scenă, închipuind pomul magic. „O romanţă de altă dată", o numeşte Ileana Popovici; „farsă păpuşerească", strâmbă din nas Radu Popescu. În ce priveşte interpretarea, Ileana Popovici e de părere că Esrig „a imprimat acţiunilor o veselie tristă, cu sclipiri metalice de ironie" şi i se par „mai puternic marcaţi de trecutele creaţii... Marin Moraru (*Bălălău*) şi mai ales Mihai Pălădescu (*Macferlan*) – „Contemporanul", 13 mai 1966. Radu Popescu e, însă, sentenţios: „O prelungă şi obositoare chapliniadă sterilizează orice iniţiativă personală, orice variaţie individuală [...] un Gheorghe Dinică, un Mihai Pălădescu şi un Marin Moraru, încorsetaţi, înlănţuiţi, obligaţi la un acelaşi gest, la aceeaşi mimică, la aceeaşi mişcare". („România liberă", 27 aprilie 1966)

Lucian Giurchescu montează un Eugen Ionescu, *Ucigaş fără simbrie* (1968), apoi un nou Brecht, *Dispariţia lui Galy Gay* (1969). Care se jucase, în premieră pe ţară, la televiziune, cu trei ani înainte, cu titlul *Omul e om*, având-ul în Galy Gay pe Ştefan Radof. În spectacolul Teatrului de Comedie era Mihai Pălădescu, şi a realizat o creaţie unanim apreciată. „Cel mai bun, memorabil, mi se pare interpretul lui Galy Gay, Mihai Pălădescu – scrie Natalia Stancu. Creaţia sa actoricească

relevă gândire şi înţelegere a personajului, capacitatea de a sugera prin amănunte revelatoare – gesturi, voce, privire – natura dublă, contradictorie şi, de asemenea, cele două ipostaze ale personajului" (pierderea identităţii reale de om cinstit, paşnic, şi transformarea lui într-un ins agresiv, belicos). „Ceea ce am admirat îndeosebi la Pălădescu a fost sobrietatea în abordarea personajului, economia de mijloace cu care a evoluat pe traiectoria tragicomică a rolului, parcurgând aventura umilului Galy Gay până la transformarea sa într-un component al maşinii de război", scria Traian Şelmaru (*Informaţia Bucureştiului*, 21 noiembrie 1969). „Galy Gay-iul lui Mihai Pălădescu – scrie, la rândul lui, Dinu Kivu –, derutat şi timid în prima parte a spectacolului, a devenit figura de prim-plan a scenei – prin sfidare, inconştienţă şi crimă – în final" (*Teatrul, la timpul prezent*, Editura Eminescu, 1993, pag. 48). În *Interesul general* de Aurel Baranga, apoi (din 1971), joacă rolul unui personaj care ameninţă cu dezvăluirea matrapazlâcurilor unui grup de impostori carierişti, şi aceştia pun la cale uciderea lui: Bocioacă. Personaj mai puţin izbutit de autor, „cu tot talentul lui Mihai Pălădescu, rolul lui Bocioacă rămâne inexpresiv" (Valentin Silvestru, *România literară*, 25 octombrie 1971. Urmează câteva realizări distincte: în *Volpone* de Ben Jonson, regia Ion Cojar (1974) – „a realizat în rolul ramolitului şi venalului Corbaccio o compoziţie excelentă, de mare pitoresc şi savoare comică" (Valeria Ducea, *Teatrul*, nr. 4/1974, pag. 36); în *Noaptea la Madrid* de Daniel Ceccaldi după Calderón de la Barca, unde se reîntâlneşte cu prietenul său Valeriu Moisescu (1975) – „Alături de o echipă strălucită de actori, spectacolul i-a prilejuit inegalabilului Mihai Pălădescu o creaţie de neuitat în rolul valetului Calabazas" (*Persistenţa memoriei*, pag. 203); în *Plicul* de Liviu Rebreanu (1976) – „umilitatea, fără nădejdi oropsită, se întrupează, cu scurte zvâcniri clovneşti, în persoana lui Mihai Pălădescu" (Florin Tornea, *Teatrul*, nr. 10/1976, pag. 53). Şi vine o reîntâlnire cu Brecht, în regia aceluiaşi Lucian Giurchescu, unde Mihai Pălădescu are parte de un rol care-l va solicita în mod deosebit şi de care se va declara întru totul ataşat. La întrebarea lui Andrei Băleanu şi Doina Dragnea privitoare la rolurile ce au avut cea mai mare însemnătate pentru cariera sa, actorul răspunde (în 1981): „Azdak din *Cercul de cretă caucazian*, este un rol pe care îl pot da exemplu, pentru că în el este un întreg univers uman" (*vol. cit.*, pag. 177).

Cine este Azdak? „Azdak, grămăticul beţiv şi înţelept, zdrenţărosul nebăgat în seamă, omul care-l adăpostise pe marele cneaz, ales judecător în vremuri de răzmeriţă a poporului. Dar noul împărţitor al dreptăţii nu se mai conduce după tradiţionalul cod de legi. Acesta este pus sub şezut pentru a-l face pe judecător mai înalt, mai impunător. Actele de judecată ale lui Azdak sunt imprevizibile. Sentinţele lui, care în general îi favorizează pe nevoiaşi, pe năpăstuiţii soartei, calcă în picioare canoanele dreptului tradiţional" (Romul Munteanu, *Bertolt Brecht*, Editura pentru literatură, 1966, pag. 288). Şi, după cum se ştie, el aplică judecata solomonică faţă de cele două mame care-şi dispută copilul aşezat în cerc, atitudinea lui – opinează Romul Munteanu – favorizând „realizarea unui personaj complex şi în acelaşi timp plin de pitoresc". Ceea ce s-a şi împlinit în întruchiparea lui Mihai Pălădescu, adeptul rolurilor bogate în trăsături, pline de omenie şi adevăr, cu pendulări între dramă şi comedie. Iată-l declarând: „Mi se spune că sunt un actor dificil. Aşa este! Aş putea spune chiar că mă mândresc cu asta. Uneori îmi reuşeşte, alteori nu. Îmi plac însă rolurile care sunt doldora de adevăr şi de omenie. Azdak din *Cercul de cretă caucazian* este un rol pe care îl pot da de exemplu, pentru că în el este un întreg univers uman. Îmi plac trecerile rapide de la comedie la dramă, găsesc că, împletindu-se, pot să redau complexitatea unui personaj şi, din acest punct de vedere, Azdak e un rol foarte bogat.

– *În Azdak aveţi momente în care personajul este foarte reţinut, foarte rezervat, foarte sobru şi alte momente în care, dimpotrivă, el se manifestă foarte brutal, agresiv chiar* – întreabă Andrei Băleanu şi Doina Dragnea.

– Tocmai această alternanţă îmi place la el, trecerea rapidă de la una la alta, e un rol foarte generos, prin care ai ce comunica, e o plăcere să-l joci. Ei, după multe spectacole nu mă mai controlez, cred că mă confund cu rolul, aşa cum am reuşit eu să-l fac. El poate fi făcut şi altfel..." (*vol. cit.*, pag. 177, 179).

Dintre celelalte roluri interpretate aici, menţionez pe Horace Vanderghelder din *Peţitoarea* de Thornton Wilder, montată de Valeriu Moisescu în 1979 – „un spectacol longeviv al Teatrului de Comedie, mărturisea George Mihăiţă. L-am jucat vreo 12 ani". Şi Moisescu se arată bucuros de reîntâlnire – „montând spectacolul cu piesa *Peţitoarea* de Thornton Wilder, am avut bucuria reîntâlnirii cu Mihai Pălădescu, distribuit în rolul Vandergheider, un personaj total opus celui realizat anterior de acest actor total, cu o nelimitată capacitate de compoziţie" (referire la valetul Calabazas). Şi evocând relaţia prietenească extraordinară a regizorului cu actorii, Mihăiţă spune inspirat: „Avea geniu comic Valeriu Moisescu"! Rezon... Reprodus din *Persistenţa memoriei*, pag. 204, 205). Totodată, pe escrocul Ooniwa Sankichi din lucrarea antirăzboinică japoneză *Strigoi la Kitahama* de Kobo Abe, pusă în scenă trei ani mai târziu de Cătălina Buzoianu, în 1982 („O apreciabilă agilitate fizică şi mobilitate a mimicii desfăşoară Mihai Pălădescu în rolul escrocului Ooniwa Sankichi, fără însă a se elibera de amintirea altor roluri ale sale", notează Margareta Bărbuţă în cronica din *Informaţia Bucureştiului*, 5 iunie 1982). Dar aş vrea să stărui puţin pe figura lui Sganarelle din Don Juan de Molière, regizat de Moisescu în 1980, cu singurul posibil crai seducător la acea dată din colectiv, Iurie Darie. După cum se spune, două individualităţi diferite şi contrastante, contradictorii chiar, dar tocmai prin asta complementare, neputând exista unul fără celălalt şi susţinându-se reciproc. „Două vâlvătăi", le numeşte admirativ Radu Popescu, unul senior decăzut, cavaler, celălalt valet, slujitorul său, unul aventurier, celălalt *raisonneur* cu scepticismul pe buze şi îndoiala în suflet. Elanul neînfrânat romantic al primului are frenezia fluturelui aerian, luciditatea terestră a celui de al doilea, prevestitoare şi tristă, exprimă neliniştea semenului realist. Don Juan seduce, Sganarelle stârneşte gândul. Dacă lui Radu Popescu, pomenit înainte, i s-a părut Iurie Darie–*Don Juan* „simpatic dar deloc seducător", pe Mihai Pălădescu–*Sganarelle* îl vede „autoritar şi convingător... cel mai bun interpret al acestui rol... singurul care a exprimat din plin, într-o sinteză superioară, hazul, amărăciunea, luciditatea, unite cu o nelinişte interioară, aproape o panică de adâncuri, care ar trebui să fie ale întregului spectacol" (*România liberă*, 7 iunie 1980). Caracterizare aproape desăvârşită a interpretării unui rol, din partea unui critic ce nu prea agrea prestaţiile actoriceşti şi abia le consemna uneori lapidar prin formula „în notă", le ironiza sau le ignora. Mai notez aprecierea lui Aurel Bădescu din *Contemporanul* – „personajul cel mai «lucrat», cel mai aprofundat de regizor. Pe această linie a lucidităţii triste – remarcabil, cu totul remarcabil şi inteligent izbutită de Pălădescu – s-ar fi putut naşte montarea de excepţie" (*Contemporanul*, 30 mai 1980); şi a Margaretei Bărbuţă din cotidianul capitalei, care sesizează o apropiere de contemporani dintr-un nostim detaliu – „Un excelent Sganarelle a creat Mihai Pălădescu, un chip tragicomic de complexă spiritualitate, a cărui gambetă îl apropie de omul zilelor noastre" (*Informaţia Bucureştiului*, 4 iulie 1980). Ţin să mai amintesc şi impresiile autoritarului critic Valentin Silvestru, care, pomenind de „frumuseţea spectacolului", dă o sugestie posibilă despre asocierea cu un alt cuplu celebru al literaturii. „Datorită

şi jocului inteligent al lui Mihai Pălădescu în Sganarelle – cu o carcasă întocmită din umor sobru, perfidii caline de slugă şi obtuzitate predicativă – perechea aceasta inseparabilă, mi s-a părut a proiecta, pe ecranul vast al scenei, umbrele lui Don Quijote, raţionalist autentic, şi al lui Sancho Panza, dogmatic şi duplicitar". (*Ora 19,30*, Editura Meridiane, 1983, pag. 297).

Şi o încheiere cu un interviu, ca o încoronare, după 27 de ani, a prezenţei în oraşul de la Dunăre (unde a debutat în 1955), cu prilejul prezentării spectacolului la 1 noiembrie 1982 la Festivalul de Comedie din Galaţi, interviu consemnat de secretara literară de atunci, Aurelia Cazacu.

„**A.C.** – *Ce înseamnă pentru dumneavoastră să jucaţi comedie?*

M.P. – Ca actor care joc comedie, nu doresc să fac publicul să râdă cu orice preţ. În interpretare prefer să merg pe linia mai gravă a existenţei personajului. Constat uneori că publicul se amuză imediat ce apar în scenă actorii care l-au obişnuit cu prezenţa lor comică. Nu invidiez pe aceşti actori. Comedia este foarte grea. Cu fiecare rol o iei de la început. Există la tot pasul tentaţia de a cădea în cursă. Comedia te obligă să dai mai mult decât crezi că ştii. După mulţi ani de teatru, îmi dau seama că ştiu mai puţin faţă de responsabilitatea pe care o am şi care uneori mă pune în situaţia de a rata unele vizionări, emoţiile reuşind să înăbuşe reacţiile. Pentru mine orice rol de comedie e o piatră de încercare la orice vârstă m-aş întâlni cu el, pentru că orice rol înseamnă confruntarea cu publicul. Întotdeauna aştept aceasta ca pe o mare întâlnire.

A.C. – *Ce amintire aveţi despre publicul gălăţean în faţa căruia aţi debutat acum 27 de ani?*

M.P. – Am preţuit întotdeauna publicul din Galaţi, pe care îl consider exigent şi care nu aplaudă fără să ştie de ce, fără să-i placă şi să înţeleagă ceea ce se petrece pe scenă. Cei opt ani petrecuţi pe scena gălăţeană au însemnat o experienţă bogată, îi consider ani rodnici pentru începutul carierei mele artistice; rolurile jucate aici au fost importante, le-am realizat cu dăruire şi credinţă. Pe parcursul anilor mi *s-a întâmplat să mai întâlnesc acest public care m-a copleşit cu francheţea lui de a vedea comedie. Aştept cu mare emoţie întâlnirea cu publicul gălăţean*".

Valeriu MOISESCU:

Odată cu spectacolul ***Într-un ceas bun!*** de Rozov, a început şi s-a statornicit colaborarea mea de lungă durată cu **Mihai Pălădescu**. Vreau să cred că această colaborare a fost importantă pentru amândoi. Eu găsisem tipul de actor la care visam şi încă mai visez. Actorul de mare plasticitate, mim, acrobat, cu un deosebit simţ al ritmului, având o incredibilă capacitate de compoziţie, mobilitate interioară, umor, inteligenţă, sensibilitate.

Cu Mihai Pălădescu – ca urmare a unei îndelungate colaborări în timp, începute cu spectacolul meu de diplomă la Galaţi în 1955 şi continuată pe scena Teatrului de Comedie – comunicarea în repetiţii se realiza atât de spontan, încât o frântură de frază, un cuvânt sau chiar un simplu gest, de o parte sau de alta, ne erau suficiente pentru a ne putea înţelege perfect. Din colaborarea noastră au rezultat, printre altele, personaje ca *Barbarosa, Cuţui, Cudrias, Scapin, Crăcănel, Jupân Fortunato, Calabazas, Wanderghelder, Sganarelle* sau *Bătrânul domn* din ***Nu sunt Turnul Eiffel*** de Ecaterina Oproiu, la Teatrul Radiofonic.

Stela POPESCU:

Era greu să-l cunoşti pe „Nea Mişu", dar nu puteai să te lauzi cu asta.
Părea morocănos şi singur, dacă nu-i observai în colţul bridat al ochilor lui albaştri o umbră de zâmbet.
Simţeai că te îndrăgeşte, chiar dacă nu-ţi adresa nici un singur cuvânt sau dacă nu-ţi aprecia prezenţa decât printr-un vag mormăit în trecere.
Dar ce minune de actor! Făuritor de eroi – sau migălos bijutier de roluri trecătoare. Da, a fost un mare artist.
L-am urmărit pas cu pas încă dinainte de a fi colegi la Teatrul de Comedie şi l-am îndrăgit nespus atunci când am jucat cu el: În *Un om egal un om* de Brecht, în *Peţitoarea* de Thornton Wilder, în *Plicul* de Rebreanu.
Îi căutam cu teamă zâmbetul aprobator în privire sau încruntarea care însemna „nu, nu aşa – nu e bine". Scumpe dar foarte importante pentru mine erau părerile lui.
Nea Mişu a fost o floare rară în grădina teatrului românesc, cu atât mai mult cu cât ea este plină de comori.

Eugen RACOŢI:

Despre actorul Mihai Pălădescu e greu de scris, de teamă că nu eşti crezut. Prima dată l-am văzut în 1956 când era la Teatrul din Galaţi, în rolul *Barbarosa* (Miron Răducanu – *n. red.*) din *Nota zero la purtare*; nu l-am mai uitat pentru simplitate şi haz în joc. În 1961 am fost colegi la Teatrul Regional Bucureşti şi apoi, din 1961, când l-a adus Radu Beligan la Teatrul de Comedie, până în 1986, când ne-a părăsit, la 58 de ani. Ne-a copleşit cu frumosul lui caracter, talent şi modestie, rar de păstrat într-o profesie aşa de ispititoare.
Nu era uşor să-l convingi dacă nu erai sincer şi adevărat ca om sau ca regizor. N-a supărat, n-a judecat sau jignit pe nimeni – se şlefuia pe sine. Era foarte iubit, dar nu-l cucereai uşor.
Când primea un rol, acasă se lupta cu textul, cum spune partenera lui de viaţă şi de talent, Sanda Toma. Textul ajungea ferfeniţă de însemnări şi citit zilnic până i se storceau toate înţelesurile.
Era frumos, suplu, rasat, elegant, pregătit fizic, făcuse gimnastică, ne uluia pe plajă la mare cu acrobaţii, toate aveau farmec şi haz. Ca regizor făceai ce vroiai din el.
Era actor de compoziţie; crea tipuri autentice, nu-l recunoşteai de la un rol la altul. Crease un tip de bătrân cu care ne amuza. Mulţi îl imităm şi azi, dar nu-l putem egala.
În piesa *Capcană pentru un bărbat singur* juca un pictor beţiv şi vagabond, dura 15 minute, era aşa de bun, că Şerban Cellea, colegul nostru, venea la ora respectivă, de oriunde era, ca să-l vadă, şi pleca.
În *Peţitoarea*, alături de Stela Popescu făcea o creaţie. L-am văzut cum venea cu mult timp înainte în spatele decorului, aşteptând intrarea şi, dacă în scenă era o glumă gratuită, suferea, l-am văzut gemând. De atunci ţin cont şi mi-e frică să nu fiu ispitit de aşa ceva.
Când se termina spectacolul, unde era vedetă aclamată, se strecura să iasă din teatru nevăzut. Dacă-l opreai, de modestie roşea ca un copil. Modestia era la el o mentalitate în toate. Mergând, cu Sanda Toma, către casă, auzeau pe stradă

spectatorii zicând: „Cum îl cheamă pe ăsta, că în orice l-am văzut e grozav!". Nu era cunoscut după nume, că nu se ducea să apară în spectacole TV sau filme ce nu aveau valoare.

Se juca ca un copil cu colegii: Marin Moraru, Amza Pellea, Mircea Albulescu, mergeam la pescuit, trăgeam la țintă cu pușca de aer comprimat. Noi colegii îl iubim și nu-l uităm. La înmormântare s-a luat sicriul de acasă, iar Cornel Vulpe a insistat să-l ducem la teatru pe scenă 10 minute, și doar astfel i-a fost puțin încălcată modestia cu care ne cucerise.

Pentru mine este un îndreptar de caracter, adevăr și talent. Sunt fericit cu acest model.

Şerban CELEA:

Mihai Pălădescu... sau nenea Mișu... sau moșu'...

L-am iubit și m-am bucurat enorm că am avut șansa, privilegiul, onoarea să joc la umbra lui în două spectacole la Teatrul de Comedie. În *Pețitoarea* și în *Pachetul cu acțiuni*. În primul, avea rolul principal, în celălalt juca un biet ușier, cu câteva apariții.

Niciodată n-a contat pentru el cât de mari erau rolurile. A făcut câte o bijuterie din fiecare.

Avea un talent aparte în a-și construi personajele, o migală care nu se mai regăsește în zilele noastre, nu neglija nicio virguliță și, mai ales, făcea totul cu un haz nebun. Nu-i plăcea să repete după textul dactilografiat, scria rolul cu mâna lui pe niște hârtiuțe, le împăturea, le mototolea, le vâra în buzunarul de la costum, asfel încât pe la al treilea spectacol ajungeau niște biete fițuici ilizibile, dar pentru el astea constituiau o plasă de siguranță.

Nu știu care să fi fost „bucătăria" lui, cum își făcea rolul, am încercat în cele de mai sus să redau mai mult câteva elemente exterioare, dar, când intra în scenă, era perfect, nu-ți puteai lua ochii de la el. Felul în care dădea replicile, cum pauza, până și privirea lui albastră – și, uneori, inocentă – nu puteau să nu-ți rămână în minte și în suflet multă vreme după terminarea spectacolului.

Cu toate astea, era un om de o rară modestie, nu-i plăcea să se facă „remarcat", nu cerea roluri, dar când le primea, le făcea cu o măiestrie inegalabilă, indiferent de lungime. În buna tradiție a marilor actori, pentru el nu exista „rol mic".

Ar fi un mare păcat să-l uitam, e foarte bine că se gândește cineva să ni-l readucă în memorie pe ACTORUL CARE AR FI MERITAT MULT MAI MULT.

Nu putem fi decât foarte triști că, deși am solicitat să ne scrie câteva rânduri mai mulți colaboratori și colegi de-ai marelui actor *Mihai PĂLĂDESCU*, doar cei de mai sus au răspuns cu amabilitate. *Le mulțumim!*

Motive, pretexe, justificări!

Nu merită o asemenea uitare!

Teatrografie MIHAI PĂLĂDESCU

15.IV.1951: Teatrul Național „Vasile Alecsandri“, Iași – **Căruța cu paiațe** de Mircea Ștefănescu. Regia: N. Al. Toscani. Scenografia: Mihail Stamate. Muzica de scenă: George Pascu. Rolul: ACTORUL

15.VI.1952: Teatrul Național „Vasile Alecsandri“, Iași – **Căruța cu paiațe** de Mircea Ștefănescu. Regia: N.Al. Toscani. Scenografia: Mihail Stamate. Muzica de scenă: George Pascu. Rolul: ACTORUL (*cu o nouă distribuție*)

10.IX.1952: I.A.T.C., București – **Tartuffe** de Molière. Regia: Ion Finteșteanu. Scenografia: Alexandru Brătășanu. Rolul: CLEANT

10.X.1952: I.A.T.C., București – **O familie renumită** de Boris Romașov. Regia: Ion Finteșteanu. Scenografia: Alexandru Brătășanu și Gabriela Zamfirescu. Rolul: MICHEL STARCOVSKI

14.IV.1956: Teatrul Dramatic, Galați: **Preludiu** de Ana Novac. Regia: Crin Teodorescu. Scenografia: George Musceleanu. Coregrafia: Coca Ignat-Tus. Rolul: TIBI

10.V.1956: Teatrul Dramatic, Galați – **Într-un ceas bun** de Viktor Rozov. Traducător: Călin Florian. Regia: Valeriu Moisescu. Asistent scenograf: Alexandru Brătășanu. Costume: Vera Varzopov. Rolul: ANDREI

21.X.1956: Teatrul Dramatic, Galați – **Nota zero la purtare** de Octavian Sava și Virgil Stoenescu. Regia: Valeriu Moisescu. Scenografia: Mihai Tofan. Rolul: MIRON RĂDUCANU

24.II.1957: Teatrul Dramatic, Galați – **D-ale carnavalului** de I.L. Caragiale. Regia: Valeriu Moisescu. Scenografia: Ștefan Hablinski. Rolul: MACHE RĂZĂCHESCU

22.VI.1957: Teatrul Dramatic, Galați – **Don Gil de Ciorap Verde** de Tirso de Molina. Traducerea și adaptarea scenică: Ion Frunzetti și Eugen Schileru. Regia: Crin Teodorescu. Muzica de scenă: Mihai Brediceanu. Coregrafia: Emeric Tus. Rolul: CARAMACHEL

15.IX.1957: Teatrul Dramatic, Galați – **Mormolocul** de Constantin Sincu. Regia: Valeriu Moisescu. Scenografia: Valeriu Moisescu și Ion Prahase. Muzica de scenă: Vasile Nițulescu. Rolul: ION PROCOPIE

13.X.1957: Teatrul Dramatic, Galați – **Masca lui Neptun** de N. Pantelimon. Regia: Corneliu Zdrehuș, Scenografia: George Niculescu. Rolul: MIRCEA MÎNZU

01.XI.1957: Teatrul Dramatic, Galați – **Tragedia optimistă** de Vsevolod Vișnevski. Regia: Ion S. Bologa. Scenografia: Marga Ene Bogdan. Rolul: VAINONEN

12.XII.1957: Teatrul Dramatic, Galați – **Gâlcevile din Chioggia** de Carlo Goldoni. Traducător: Forian Potra. Regia: Valeriu Moisescu. Scenografia: Marga Ene Bogdan. Ilustrația muzicală: Lucian Ionescu. Rolul: JUPÂN FORTUNATO

18.IV.1958: Teatrul Dramatic, Galați – **Harap Alb** de Ion Creangă. Dramatizare de George Vasilescu. Regia: Corneliu Zdrehuș. Scenografia: Marga Ene Bogdan. Muzica de scenă: Alecu Sfetcu. Coregrafia: Maria Alice Botez. Rolul: GERILĂ

29.VII.1958: Teatrul Dramatic, Galați – **Furtuna** de Aleksandr Nikolaevici Ostrovski. Regia: Valeriu Moisescu, Scenografia: Mihai Tofan. Muzica de scenă: Puiu Rubinstein. Rolul: VANIA KUDRIAS

15.IX.1958: Teatrul Dramatic, Galați – **Mireasa desculță** de Süto Andras. Traducător: Hajdu Zoltan. Regia: Valeriu Moisescu. Scenografia: Adalbert Wilke. Muzica de scenă: Eugen Grigorescu. Rolul: CUȚUI GAVRILĂ

20.I.1959: Teatrul Dramatic, Galați – **Nora** de Henrik Ibsen. Traducător: Adrian Maniu. Regia: Ariana Kunner Stoica. Scenografia: Adalbert Wilke. Coregrafia: Marieta Mihail Ionescu. Rolul: RANK

21.IV.1959: Teatrul Dramatic, Galați – **Speranța** de HEIJERMANS, HERMAN. Regia: Corneliu Zdrehuş. Scenografia: Adalbert Wilke. Rolul: PETER

16.VI.1959: Teatrul Dramatic, Galați – **Vicleniile lui Scapin** de Molière. Traducător: Aurel Baranga. Regia: Valeriu Moisescu. Scenografia: Adalbert Wilke. Rolul: SCAPIN

22.VIII.1959: Teatrul Dramatic, Galați – **Ultimul mesaj** de Laurențiu Fulga. Regia: Corneliu Zdrehuş. Scenografia: Adalbert Wilke. Rolul: DR. TIMUS

07.XI.1959: Teatrul Dramatic, Galați – **Oraşul visurilor noastre** de Aleksei Nikolaevici Arbuzov. Regia: Ion S. Bologa. Scenografia: Adalbert Wilke. Rolul: ZEABLIK

04.XII.1959: Teatrul Dramatic, Galați – **Micuța Dorrit** de Charles Dickens Traducător: Maria Nicolau. Dramatizare: Al. Bruckstein. Regia: Ariana Kunner Stoica şi Ovidiu Moşinschi. Rolul: PAMKS

27.II.1960: Teatrul Dramatic, Galați – **Vlaicu Vodă** de Alexandru Davila. Regia: Ion S. Bologa. Scenografia: Adalbert Wilke. Ilustrația muzicală: Eugen Grigorescu. Rolul: PALA ITALIANUL

10.IV.1960: Teatrul Dramatic, Galați – **Răzeşii lui Bogdan** de Ernest Maftei. Regia: Corneliu Zdrehuş. Scenografia: Adalbert Wilke. Rolul: CHIRIȚĂ JITARUL

17.IX.1960: Teatrul Dramatic, Galați – **Ecaterina Teodoroiu** de Nicolae Tăutu. Regia: Ion S. Bologa. Scenografia: Adalbert Wilke. Rolul: TUDOR STAVRĂȚ

15.X.1960: Teatrul Dramatic, Galați – **Siciliana** de Aurel Baranga. Scenografia: Adalbert Wilke. Rolul: NICHI

07.XI.1960: Teatrul Dramatic, Galați – **Tânăra gardă** de Aleksandr Fadeev. Traducător: Sonia Filip şi Constantin Sincu. Dramatizare: Nikolai Ohlopkov. Regia: Val Mugur. Scenografia: Jules Perahim. Ilustrația muzicală: Geta Ilie. Coregrafie: Trixy Checais. Rolul: SERGHEI

14.I.1961: Teatrul Dramatic, Galați – **Celebrul 702** de Alexandru Mirodan. Regia: Val Mugur. Scenografia: Adalbert Wilke. Rolul: JOE

07.II.1961: Teatrul Dramatic, Galați – **În căutarea grădinarului** de Ion Dumitru Şerban. Regia: Ion S. Bologa. Scenografia: Ovidiu Moşinschi. Rolul: NICA

8.III.1962: Teatrul Regional, Bucureşti – **Îndrăzneala** de Gheorghe Vlad. Regia: Mihai Dimiu. Scenografia: Ervin Kuttler. Rolul: MUTU

20.III.1965: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Troilus şi Cresida** de William Shakespeare. Traducător: Florian Nicolau. Regia: David Esrig. Scenografia: Ion Popescu Udrişte. Ilustraţia muzicală: Dan Ionescu, Mişcarea scenică: Paule Sibylle. Rolul: NESTOR

17.VI.1965: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Fizicienii** de Friedrich Dürrenmatt. Traducător: Aurel Buteanu. Regia: Lucian Giurchescu. Scenografia: Dan Nemţeanu. Rolul: EINSTEIN

27.IV.1966: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Capul de răţoi** de G. Ciprian. Regia: David Esrig. Scenografia: Ion Popescu Udrişte. Mişcarea scenică: Paule Sibylle. Rolul: MACFERLAN

09.I.1968: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Sfântul** de Eugen Barbu. Regia: Sanda Manu. Scenografia: Dan Nemţeanu. Ilustraţia muzicală: Dinu Petrescu. Rolul: PREOTUL

01.X.1968: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Ucigaş fără simbrie** de Eugen Ionescu. Traducător: Marcel Aderca. Regia: Lucian Giurchescu. Scenografia: Dan Nemţeanu. Mişcarea scenică: Rodica Hanegic. Rolul: CĂLĂTORUL CU MAŞINA

21.XI.1969: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Dispariţia lui Galy Gay** de Bertolt Brecht. Traducător: Mircea Şeptilici şi Mariana Şora. Regia: Lucian Giurchescu. Scenografia: Dan Nemţeanu. Muzica de scenă: Paul Urmuzescu. Rolul: GALY GAY

19.IV.1970: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Comedia întrebărilor** de Haralamb Ştefan şi H. Salem. Regia: Cornel Todea. Scenografia: Ion Popescu Udrişte. Rolul: PROFESORUL

04.X.1970: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Cher Antoine (Iubirea ratată)** de Jean Anouilh. Traducător: Andrei Băleanu. Regia: Lucian Giurchescu. Scenografia: Dan Nemţeanu. Muzica de scenă: Dinu Petrescu. Rolul: NOTARUL

20.XI.1971: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Interesul general** de Aurel Baranga. Regia: Aurel Baranga. Decor: Mihai Tofan. Rolul: ION BOCIOACĂ

07.IV.1972: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Mutter Courage** de Bertolt Brecht. Traducerea şi adaptarea scenică: Lucian Giurchescu şi Mircea Şeptilici. Regia: Lucian Giurchescu. Scenografia: Ion Popescu Udrişte. Muzica de scenă: Paul Urmuzescu. Rolul: PREOTUL CATOLIC

09.III.1973: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Buffalo Bill şi indienii** de Arthur L. Koppit. Traducător: Radu Nichita. Regia: Lucian Giurchescu. Scenografia: Dan Nemţeanu. Muzica de scenă: Mircea Ciortea. Rolul: SENATORUL DEWES

04.IV.1974: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Volpone** de Ben Jonson. Traducerea şi adaptarea scenică: Mihnea Gheorghiu. Regia: Ion Cojar. Decorul: Dan Jitianu. Costumele: Dimitrie Sbierea. Muzica de scenă: Theodor Grigoriu. Mişcarea scenică: Cornel Patrichi. Rolul: CORBACCIO

06.IV.1975: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Noaptea la Madrid** de Pedro Calderón de la Barca Henao. Traducător: Dan Munteanu. Regia: Valeriu Moisescu. Scenografia: Dan Nemţeanu. Muzica de scenă: Vali Sterian. Mişcarea scenică: Ştefan Tapalagă. Rolul: CALABAZAS

08.IX.1976: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Plicul** de Liviu Rebreanu. Regia: Lucian Giurchescu. Scenografia: Ion Popescu Udrişte. Rolul: ION TAMAN

26.X.1977: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **File de istorie, file de poezie** de autor colectiv. Regia: Constantin Băltăreţu. Scenografia: Victor Bărbulescu. Rolul: RECITATOR

04.XII.1977: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Cercul de cretă caucazian** de Bertolt Brecht. Traducerea şi adaptarea scenică: Mircea Şeptilici. Regia: Lucian Giurchescu. Scenografia: Ion Popescu Udrişte. Muzica de scenă: Paul Urmuzescu. Rolul: AZDAK / COMENTATOR

28.II.1978: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Măseaua de minte** de Corneliu Marcu. Regia: George Teodorescu. Scenografia: Sanda Muşatescu. Rolul: DOPARU

04.II.1979: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Cinema** de Jean Anouilh. Traducători: Andrei Băleanu şi Horea Popescu. Regia: Horea Popescu. Scenografia: Sanda Muşatescu. Ilustraţia muzicală: Lucian Ionescu. Rolul: D'ANTAC

15.VII.1979: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Peţitoarea** de Thornton Niven Wilder. Traducerea şi adaptarea scenică: Eugen B. Marian şi Mihai Maximilian. Regia: Valeriu Moisescu. Scenografia: Sanda Muşatescu. Ilustraţia muzicală: Ileana Popovici. Rolul: VANDERGELDER

28.V.1980: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Don Juan** de J.-B. P. Molière. Traducător: Iosif Cassian şi Nina Cassian. Regia şi adaptarea scenică: Valeriu Moisescu. Scenografia: Sanda Muşatescu. Muzica de scenă: Paul Urmuzescu. Mişcarea scenică: Cristina Hamel. Rolul: SGANARELLE

23.VI.1981: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Există nervi** de Marin Sorescu. Regia: Florin Fătulescu. Scenografia: Ion Popescu Udrişte. Ilustraţia muzicală: Florin Fătulescu. Rolul: PROFESORUL

26.05.1982: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Strigoi la Kitahama** de Kobo Abe. Traducător: Radu Bogdan Stegăroiu şi Manabu Suzuki. Adaptarea scenică: Radu Bogdan Stegăroiu. Regia: Cătălina Buzoianu. Scenografia: Mihai Mădescu. Muzica de scenă: Mircea Florian. Mişcarea scenică: Adina Cezar. Rolul: OONIWA

21.III.1984: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Pachetul cu acţiuni** / *Patriotica română* de Mircea Ştefănescu. Regia: Ion Cojar. Scenografia: Ion Popescu Udrişte. Rolul: UŞIERUL

14.V.1985: Teatrul de Comedie, Bucureşti – **Avea două pistoale cu ochi albi şi negri** de Dario Fo. Traducător: Angela Ioan. Adaptarea scenică şi regia: Grigore Gonţa. Scenografia: Ion Popescu Udrişte. Ilustraţia muzicală: Timuş Alexandrescu. Mişcarea scenică: Mihai Mălaimare. Rolul: CARBURO / DON ANTONIO / LUIGI

În *Capul de rățoi* de G. Ciprian

PRAFUL DE PE SCÂNDURĂ

Theodor Cristian POPESCU

O reconstrucție teatrală

Din experiența mea, nu există materie de studiu care să plictisească mai mult studenții la teatru decât „Istoria teatrului românesc", un curs resimțit din toate timpurile ca un calvar, un şir de nume cu sonorități comice, învechite, ce, adesea, nu mai spun nimănui nimic.

Iar dacă vrei să alienezi definitiv un tânăr actor în timpul lucrului la un spectacol, apucă-te să-i povesteşti despre „marile momente" ale teatrului românesc la care tu ai fost martor şi la care el nu are cum să aibă acces.

Cu atât mai interesantă mi-a părut ideea unei reconstituiri teatrale pe care un grup de artişti sloveni a prezentat-o la Centrul Național al Dansului din Bucureşti în iunie 2008. Aceştia şi-au propus reconstrucția unui *spectacol-cult* din fosta Iugoslavie, ***„Pupilija, papa Pupilio and the Pupilceks"***, în regia lui Dušan Jovanović, produs de Pupilija Ferkeverk, ce a avut premiera pe 29 octombrie 1969 la Ljubljana şi a provocat un oarecare scandal în epoca: „Pupilija Ferkevek, aş vrea să nu vă fi văzut niciodată, adolescenți răsfățați şi atoateştiutori, violatori de pâine, dragoste şi patrie, perverşi, degenerați, sadici..."[1] sau „Spectacolul şochează prin vulgaritate, deghizată viclean în estetică, etică şi norme morale: să te dezbraci ca protest, să omori o găină ca protest, să te tăvăleşti, să sari şi să te zbengui tot ca protest... cam subțire protestul, nu-i aşa? [...] Să ataci normele, pe care oamenii le-au stabilit de secole, e foarte uşor (nu poți realiza mare lucru cu un singur spectacol, dar poți atrage atenția, nu-i aşa?), dar e mult mai dificil să fii de acord cu o asemenea „distrugere"[2].

De fapt, ce se petrecea pe scenă? Câțiva performeri, machiați gros, se comportă infantil şi, aparent, iresponsabil. La începutul spectacolului, într-un haos de început de lume, umflă cu toții baloane (planete?). Unul dintre ei zice: „Când am să mă satur de debandada asta, am să mă apuc să pun lumea în ordine." Şi cei cinci adulți infantilizați pornesc la crearea lumii în joacă. Cele douăzeci de scene reprezintă tot atâtea etape de creație-descoperire.

Într-una dintre ele, de exemplu, o fată se sărută pe sine însăşi, în „oglindă" (reprezentată de o altă fată ce se sincronizează în gesturi), dând naştere „scandaloasei" (pe atunci) scene de „lesbianism". În alt moment, un băiat are o relație sexuală cu globul pământesc, pe care încearcă cu furie să-l posede (un gest teatral de mare forță şi imensă ironie). În altul, performerii cântă un vechi marş naționalist sloven şi se manifestă diferit, improvizând, față de drapelul Sloveniei iugoslave. Dar poate cea mai disputată rămâne scena finală, în care performerii omoară

---

1 Jože Snoj, „Conscious or Unconscious Executioners?" (*trad.n.*), *Delo*, 31 oct. 1969, p. 8, apud. www.maska.si

2 Drago Marušič, „Who Killed Pupilija Ferkeverk?" (*trad.n.*), *Katedra*, 2 dec. 1969, apud. www.maska.si

de-adevăratelea o găină în fața publicului, chestionând pasivitatea şi responsabilitatea lor în fața crimelor cotidiene din ordinea lumii (comuniste?).

Sângele ce împroaşcă totul în jur dintr-o ființă vie ce „participase" în mai multe momente de spectacol forțează în chip evident limitele convenției teatrale şi ale întregii istorii estetice acceptate în arta reprezentării. Ce provocare mai mare într-o sală de teatru decât viața/moartea reală?

Emil Hrvatin, artistul responsabil de acest proiect, şi-a schimbat oficial numele, alături de alți doi artişti sloveni (Davide Grassi şi Ziga Kariz) în cel al fostului prim-ministru sloven, Janez Janša. Există deci, în Slovenia de azi, patru personalități publice cu acest nume, un politician şi trei artişti. Cei trei au decis că vor şi ei să interfereze în viața unui politician de o manieră permanentă, cotidiană, la fel precum politica interferează în viața lor. Gestul lor e radical, polemic şi spune ceva despre accentul pus pe contextul socio-politic în creația acestor trei artişti prieteni. De altminteri, după spectacolul de la Bucureşti, la întrebarea mea, de ce poartă un tricou cu numele unei țări care nu mai există – Iugoslavia, Hrvatin, un croat ce trăieşte în Slovenia, mi-a răspuns că există o tendință, tot mai prezentă printre tinerii sloveni născuți după destrămarea Iugoslaviei, de a merge la Belgrad pentru a-şi lua reperul posibilei lor foste capitale şi a-şi cunoaşte posibilii foşti conaționali. Pentru a-şi imagina, într-un fel, ce altă ficțiune istorică, socială şi politică ar fi putut constitui destinul lor.

În acest context, desigur că „Reconstrucția e construcție", după cum declară Emil Hrvatin şi explică cum procedează.

Mai întâi, analizează cu toții contextul istoric, politic şi social al receptării spectacolului originar. Se studiază atent presa vremii, se culeg mărturii. Ce relevanță avea un anume act teatral pentru un contemporan al spectacolului din 1969 şi cum ar putea fi obținută aceeaşi relevanță azi? Se fişează momentele care rezonau într-un fel particular în contextul acelor ani şi se caută echivalent la contextul actual.

Aşa s-a ajuns de exemplu la plasarea a două drapele slovene în scenă – în versiunea reconstruită –, unul al Sloveniei iugoslave şi altul al Sloveniei independente. Raportul performerilor cu fiecare dintre cele două drapele (pe care dintre ele îl respectau şi pe care-l sfidau, sau dacă le erau indiferente amândouă, de exemplu) spune ceva foarte intim spectatorilor de azi (naționalişti sloveni, nostalgici iugoslavi, indiferenți sau cu diferite grade de distanțare față de aceste poziții).

O nouă punere în context a „momentului găinii" cere spectatorilor să voteze pentru a decide unul din 4 cazuri: *a.* Să privească înregistrarea video din 1969, a uciderii găinii; *b.* Să li se citească o declarație a drepturilor animalelor; *c.* Să asculte un martor povestind despre uciderea găinii; şi *d.* Să ucidă găina. Publicul votează şi, în funcție de rezultat, un membru al publicului care a votat pentru ucidere e invitat să urce pe scenă şi să taie găina. E momentul în care spectacolul îşi invită publicul să iasă definitiv din condiția *voyeur*-pasivă şi să-şi asume responsabilitatea acțiunii conform intențiilor sale (eu, personal, am participat într-o stare de teroare maximă, cu privirea în pământ, de teamă să nu mă invite pe scenă să tai găina, căci votasem „*d*"). Momentul e pregătit de un altul, ludic, care încălzeşte publicul, atunci când performerii decid să imite mişcări şi atitudini date de cei din public şi să le integreze în spectacol. Participarea spectatorilor e şi atunci un act de curaj,

căci ajung să se „transfere" într-un anume fel pe scenă, dar la un nivel interactiv primar, fără consecințe serioase.

Se fişează apoi oamenii, creatorii spectacolului originar şi se caută plasarea lor în contextul de atunci, inclusiv, dacă e posibil, prin întâlniri şi dialoguri directe, din care vor fi proiectate fragmente în versiunea reconstruită. Fiecare performer îşi ia ca temă pe cel pe care-l înlocuieşte şi încearcă să-i înțeleagă demersul.

Există şi situația în care contextul reacționează la fel, sau mai imprevizibil decât cel originar: la Ljubljana, de pildă, performerilor din 2006 le-a fost interzis accesul în teatrul în care intenționau să dea reprezentația atunci când direcțiunea teatrului a luat la cunoştință despre posibilitatea ca o găină vie să fie sacrificată pe scenă. „Puplicek"-ii de azi a trebuit să caute un alt spațiu de joc. Ca şi cei de atunci, şi ei îşi asumă riscuri când decid să chestioneze autoritatea.

Odată ce înțelege impactul real al spectacolului originar în contextul în care a fost creat, Hrvatin e gata să treacă la construcția nivelurilor spectacolului reconstruit. Acestea sunt, în principal, trei.

Primul este spectacolul original regizat de Dušan Jovanović, reconstituit din imagini video, sunete şi fotografii.

Al doilea este spectacolul recreat de performerii de azi, uneori identic cu originalul, alteori comentând originalul (ca în scena căzii, în care cei de azi decid să acționeze fără recuzită într-un fel de pantomimă ce pune în valoare versiunea filmată, percepută în acest fel ca fiind cea „reală"), alteori schimbând ceea ce trebuie schimbat pentru a obține un efect asemănător celui original.

Şi al treilea este un spectacol plasat pe unda de interferență a celor două, format din mărturii filmate ale participanților analizându-şi fostul spectacol sau pe cel de azi, din diferite comentarii, articole de presă (citite uneori cu voce tare), didascalii citite de regizorul primului spectacol şi tot felul de alte procedee ce acționează ca un liant, dar şi ca o oglindă pentru celelalte două, reflectându-le una în alta, creând o dublă distanțare.

Putem alege să privilegiem oricare dintre cele trei niveluri, dar ceea ce se întâmplă de fapt, este că percepem permanent şi simultan jocul multidirecțional al interferențelor celor trei. Hrvatin creează astfel o teatralitate nouă, nebănuită şi care reconstruiete mai mult decât un spectacol: reconstruieşte, cred, însuşi mecanismul memoriei.

Obține astfel o istorie vie, scuturată de praful arhivei, o repunere într-un context inteligibil pentru noi, cei de azi, a unui act teatral din trecut şi o emoționantă înțelegere intimă a participanților la ambele construcții. Evenimentul istoric devine reintegrat în prezent şi îşi redobândeşte valoarea politică, în legătură directă cu efortul celor de dinaintea noastră, în contra fracturii dintre generații şi a amneziei la care părem adesea condamnați.

Pupilija, papa Pupilo and the Pupilceks. **Spectacol reconstituit şi regizat de Janez Janša. Creație şi performance: Aleksandra Balmazoviæ, Gregor Cvetko, Drazen Dragojevic, Lado Jaksa, Alja Kapun, Bostjan Narat, Matjaz Pikalo, Dejan Srhoj, Ajda Toman, Irena Tomazin, Grega Zorc. Muzica: Gregor Cvetko, Lado Jaksa, Bostjan Narat. Regizor tehnic: Igor Remeta. Asistent de regie: Samo Gosariè. Proiecții: Samo Gosariè, Janez Janša, Igor Stromajer. Operatori: Gregor Lipièar, Iztok Sajdl. Montaj: Gorazd Kernel. Makeup artist: Barbara Pavlin. Imagine: Marcandrea Bragalini. Producător executiv: Barbara Hribar. Producție: Maska Theatre Ljubljana, Slovenia. Coproducție: Festival EX PONTO, Bunker Productions. Coproducător video: Videoprodukcija Kregar.**

ÎN SFÂRŞIT...

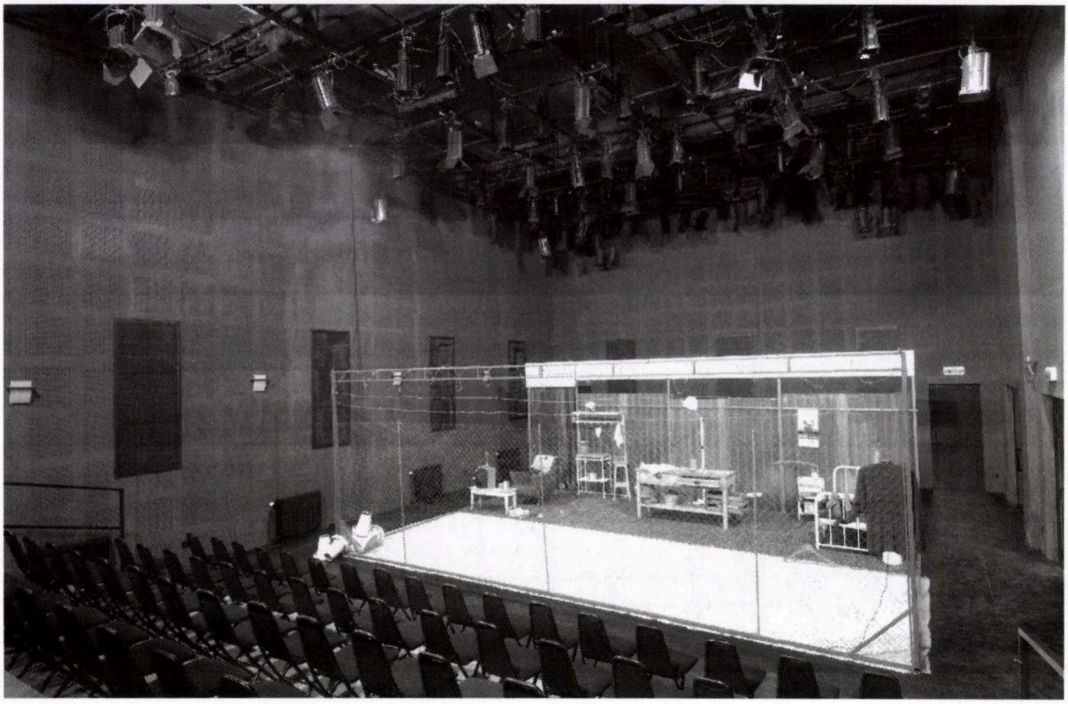
Un vis împlinit!

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca se poate mândri cu o nouă sală de spectacole. După aproape 20 de ani în care au lucrat alături de artiştii Operei Maghiare, actorii au câştigat acum un spaţiu vital, atât pentru ei, cât şi pentru publicul deja fidel. Este vorba despre o sală-studio de aproximativ o sută de locuri, în care cei 38 de actori pot experimenta un limbaj teatral nou.

Cu finanţare de la Banca Mondială, Teatrul Maghiar poate, după 18 ani, să-şi vadă visul împlinit. Regizorul Tompa Gábor şi-a asumat, în tot acest timp, rolul de director al teatrului, dar şi de manager al proiectului, reuşind să smulgă Guvernului cele aproape 2 milioane de euro necesare.

„Când am preluat conducerea Teatrului Maghiar de Stat, primul meu gând a fost să separ Teatrul de Operă, întrucât aveau administraţie, angajaţi şi ateliere comune. Mergea totul mult mai greu, nu terminam nimic la timp. Acum avem un studio nou, dar visez şi la un alt teatru, pe malul Someşului, în locul unde nişte case, mai vechi, stau să cadă. Un teatru cu birouri moderne, 350 de locuri, cameră de oaspeţi şi un mic bar. Un teatru nu poate privi în trecut; trebuie să privim în viitor. Acest *11 noiembrie al inaugurării* va fi sigur de bun augur. Aş dori ca acest spaţiu să poată deveni un fel de sanctuar al unei continue înnoiri a mijloacelor noastre artistice, un loc de permanentă aspiraţie spre calitatea profesională, etică şi morală de care avem nevoie noi, toţi cei care ne ocupăm de creaţie".

Lucrările au fost coordonate de directorul tehnic al teatrului, Boros Levente, iar arhitectul principal al proiectului este Teodor Raiciu.



SPECTACOLE

DOSAR „FURTUNA"

Cătălina BUZOIANU

Spectacolul evanescent al patimilor omeneşti

Geografia spectacolului (pentru mine, deşi mai există şi alte interpretări, sugerate de unele indicaţii ale autorului, Bermudele de exemplu):

Marea Mediterană şi drumul între Italia (Milano, Neapole) şi Tunis, unde este măritată Claribel, fiica regelui din Neapole, cu regele din Tunis.

Insula lui Prospero – una dintre Insulele Eoliene, zguduită de erupţii vulcanice şi furtuni – cel mai probabil insula Stromboli, al cărei vulcan, încă activ, este vecin cu Etna din Sicilia şi cu Vezuviul de lângă Neapole. Prospero este nevoit s-o părăsească, se anunţă erupţia, „apocalipsa este iminentă".

Istoria – antică, renascentistă şi contemporană.

Conflictele explozive, ca şi erupţiile vulcanilor din insule şi din adâncul Mediteranei, provoacă teribile tsunami politice. Acesta este motivul pentru care europeanul rege din Neapole caută alianţa cu lumea arabă din nordul Africii.

Insula lui Prospero – locul găsit de un suveran european naufragiat care nu înţelege mecanismele şi turbulenţele istorice şi plăteşte scump absenţa lui. Pus într-o situaţie disperată, el devine un om de acţiune, un dictator chiar. Supune populaţia insulei, alcătuită şi ea din africani naufragiaţi. *Mama lui Caliban* este expulzată din Argieria, adică Algeria, şi poartă cu ea violenţa unui continent zguduit de revolte. Caliban continuă, din poziţia de prizonier, lupta mamei sale. Insula lui *Prospero* se află în centrul politic şi spiritual din Mediterana, la răscrucea a trei continente.

Toate personajele umane sunt *naufragiaţi*. Naufragiata *Sycorax* îl supune pe *Ariel*, spiritul liber. Naufragiatul *Prospero* îi supune pe *Sycorax* şi pe *Caliban* şi îi aduce în condiţia de prizonieri. Îl eliberează din închisoarea lui *Sycorax* pe *Ariel*, dar îl obligă să fie prizonierul său şi să-i îndeplinească ordinele. Ariel şi armata lui de spirite naufragiate lucrează ca prizonieri într-un fel de gulag sau lagăr pentru a-şi redobândi libertatea prin muncă. Ca în inscripţiile cinice de sinistră amintire. Ca în „Ultimul împărat chinez".

Ultimul grup de naufragiaţi aruncaţi pe insulă de furtuna declanşată de Prospero (prin „magia" lui sau prin forţele dezlănţuite ale naturii) sunt regele din Neapole, *Alonso*, şi uzurpatorul *Antonio*, fratele lui *Prospero*, autorul loviturii de stat

din Milano. Insula lui Prospero este insula naufragiaților, insula nebunilor, un teren nesigur al imaginației în derivă.

Prospero este în prezent conducătorul minusculei insule a naufragiaților. Exercitându-şi prerogativele de tiran, el este contaminat de nebunia violenței, care devine de fapt nebunia insulei. Perechile de autori ai unor lovituri de stat se perindă într-o succesiune de imagini în oglinzi: *Alonso* şi *Sebastian*, *Antonio* şi *Prospero*, *Stefano*, *Trinculo* şi *Caliban* (ca ultime ipostaze caricaturale). Singurul care visează libertatea este *Ariel*, dar el stă de bună voie lângă *Prospero*, acceptând condiția de prizonier, pentru că-l iubeşte pe „comandantul" măcinat de orgolii şi încearcă să-l salveze. *Gonzalo* este singurul om aparent fără patimi, dar animă un ideal utopic, derizoriu prin imposibilitatea de a fi realizabil.

Un personaj extrem de important, după opinia mea, este partea spirituală a lui *Prospero*, *mama Mirandei*, cea care este omorâtă la Milano. Fără ea, *Prospero* rămâne pradă tuturor turbulențelor existenței. Ea nu încetează să fie cealaltă voce, cealaltă dimensiune a lui *Prospero*, care încearcă să mențină echilibrul între ura, resentimentele devastatoare ale ființei lui şi noțiunile de dreptate, milă, iertare, noțiuni pe care *Prospero* le repudiază în acest moment. Prin vocea rațiunii, prin apelul la spiritul divin pierdut este găsită soluția salvatoare: iubirea celor doi tineri, *Miranda* (fiica lui *Prospero*) şi *Ferdinand* (fiul lui *Alonso*). Ca în *Romeo şi Julieta*, ura este anihilată de iubire.

Prin *Ariel*, creatorul tuturor spectacolelor comandate de el, *Prospero* pregăteşte o nuntă cosmică sub auspiciile spiritelor mediteraneene rătăcite pe insulă, adoptate de Grecia, Egipt, Roma.

Spiritele sunt ceilalți naufragiați ai mitologiilor mediteraneene, ca şi *Ariel*, cel care în legende are în subordinea lui unsprezece mii de soldați (de îngeri). Noi avem în spectacol doar patru. Spiritul tutelar este, fireşte, *Mama*, oracolul destinului lui *Prospero* şi al *Mirandei*. *Sycorax* este un spirit al violenței care-l animă pe *Caliban* în revolta contra uzurpatorului *Prospero*.

Şi acum, despre ideea spectacolului, care porneşte de la textul lui Shakespeare. Cheia o aflăm doar la sfârşit. A fost o petrecere, *un spectacol*, o serie de înscenări. Actorii toți au fost spirite care s-au topit (ca personaje) în aerul subțire „asemenea țeserii imateriale a unei iluzii". Am asistat la un spectacol despre condiția teatrului. Dar revelația vine abia acum, la sfârşit. Cei din sală sunt avertizați, dacă au uitat cumva: *„Şi voi, toți, care sunteți (existați), vă veți topi, aşa cum a pălit acest cortegiu de umbre şi nici fir de ceață nu va rămâne în urmă"*, pentru că cinismul, cruzimea sunt atenuate de textul, celebru ca şi hamletianul „A fi sau a nu fi" – *„Suntem făcuți din substanța viselor, iar mărunta noastră viață este înconjurată de somn"*. Spectatoarea cea mai importantă care s-a amuzat copios la spectacolul evanescent al patimilor omeneşti, la „deşertăciunea deşertăciunilor" şi a torturii sufleteşti vine din adâncul descoperirii existențiale a lui Shakespeare, dintr-o altă mitologie născută pe un al treilea continent mediteranean. Am dat această voce actriței-emblemă a trecerii mele prin teatru, **Valeria Seciu**. Iar spectacolul este dedicat **Ginei Patrichi**, pentru că ea a spus atât de bine acest text. Înainte de a părăsi scena orgoliilor noastre absurde. Pentru că ştia ce spune. Şi, într-un fel, Teatrului Mic de altădată, cu nostalgia adevărurilor spuse în mărunta lui cochilie.

Crenguța MANEA

Câte ceva despre drumul către sine...

Într-o dimineață de decembrie – cam gri, oarecare, mâzgălită de ecourile lăbărțatelor mediatizări ale jocurilor politice ce au drept miză doar conturile personajelor ce ne cerşesc din patru în patru ani bunăvoința mizând pe uitarea noastră; o uitare care ne face vinovați fără drept de apel! – trec prin fața biroului doamnei Mioara, casiera Teatrului Mic (de care mă leagă o tandră recunoştință pentru nenumaratele bilete rezervate la spectacolele din anii '80 cu care-mi erau şterse, ca prin farmec, nopțile nedormite în acceleratul Iaşi–Bucureşti), şi mă strecor prin culoarele înguste ale teatrului până la scenă, unde se repetă *Furtuna*. Efectul este acelaşi: las în urmă, tot ca prin farmec, un Bucureşti superficial şi urâțit, iar scena se decupează ca certitudine fermă, fără umbră de echivoc. Ziua capătă identitate, în jurul meu sunt oameni care trăiesc concentrat, muncesc cu plăcere, atent; atunci când ceva trebuie modificat, se reia cu entuziasm, cu bucuria căutării, în ciuda oricărui efort; alteori cu vizibilă oboseală, cu tenace încăpățânare.

„M-a învățat să fiu pe scenă"

E dimineață şi o nouă zi începe la Teatrul Mic. În cabina actriței **Rodica Negrea**, cafetiera şuieră vesel, miroase a fard şi cafea.

R.N.: Între 8.00 şi 11.00 e timpul în care îmi revăd textul, îmi încălzesc vocea, corpul, timpul în care exersez de una singură; mă gândesc la spectacol şi la personajul meu. Apoi, încep repetițiile, mai dau o fugă şi până la platourile de filmare de la Buftea şi, nu ştiu cum, se face seară. Dar nu mă plâng; noi, actorii, ne plângem cu adevărat doar când stăm; atunci când muncesc, sunt un om fericit.

C.M.: *Ariel e unul dintre personajele simbolice ale teatrului, nu doar ale celui shakespearian, depăşind granițele piesei; Ariel e duhul prin execelență – chiar Duhul Teatrului, în acest spectacol al Cătălinei Buzoianu – imaterialitatea însăşi.*

R.N.: E unul dintre personajele care în mine are o aducere aminte foarte caldă, afectuoasă, chipul lui Florian Pittiş; el a interpretat acest personaj în *Furtuna* lui Ciulei; dincolo de paginile exegezelor operei lui Shakespeare, Ariel se suprapune imaginii lui Pittiş. Acum nu ştiu, şi nici nu pot să vă spun, ce fac eu sau cum fac eu acest personaj; dar, în clipa următoare s-ar putea să ştiu foarte clar. Şi nici nu vreau să vorbesc concret despre acest drum; nu e o superstiție, e un mod al meu de a mă raporta la această meserie. Dacă aş şti să vorbesc, să teoretizez despre ceea ce fac, nu aş fi aici, nu mi-ați lua acest interviu; aş scrie eu însămi, aş face altă profesie. Dar eu sunt actriță... şi vreau să împlinesc misiunile pe care Cătălina Buzoianu mi le-a încredințat în acest spectacol. N-am mai jucat Shakespeare pe o „scenă mare", am mai avut încercări în şcoală, dar poate că nici nu e rău... de Shakespeare ar trebui să ne atingem cu greu. E foooooarte complicat! (Şi actrița zâmbeşte puțintel stingherită.)

C.M.: *Nu sunteți la prima întâlnire cu Cătălina Buzoianu; îmi amintesc cu mare bucurie, parcă a fost ieri, de* Efectul razelor gama asupra anemonelor.

R.N. Cătălina Buzoianu e mai mult decât primul regizor cu care am lucrat, e prea puțin spus profesor, e mai mult decât simpla afirmație „m-a învățat să fiu pe scenă". Pentru mine, Cătălina Buzoianu e cea de la care m-am molipsit de teatru, omul care mi-a dat un întreg prin care eu mă raportez şi acum la scenă, la meserie; de la Cătălina Buzoianu am aflat să nu mă mulțumesc şi să nu mă obişnuiesc cu imediatul, să am curaj în ceea ce fac, să fiu eu. E lucrul pe care l-am preluat de la dumneaei şi care m-a urmărit, ceea ce m-a călăuzit până acum în meserie; alături

Mihai DINVALE şi Rodica NEGREA

Foto: Alois Chiriță

de profesoara mea, Olga Tudorache, întâlnirea cu Cătălina Buzoianu a fost definitorie pentru mine, mi-a dat dimensiunea acestei meserii. Cred că acesta este cuvântul. Dacă nu aş fi avut acea primă colaborare, întreaga mea evoluţie profesională ar fi fost alta; cu siguranţă, felul meu de a fi în teatru vine de le Cătălina.

C.M. *Vorbiţi despre un echilibru bine construit, uneori fragil, alteori indestructibil, un echilibru între căutările, incertitudinile drumului către personaj şi încrederea că acesta, personajul, poate fi întrupat, adus pe scenă, şi cu sprijinul regizorului.*

R.N.: Pentru mine, regizorul este esenţial şi întotdeauna îmi doresc ca lumea mea imaginară să fie cât mai aproape de cea a regizorului, să se împletească, atunci spectacolul se împlineşte pe scenă. Nu cred că actorul preia şi înghite lumea, propunerile regizorului, cum nici regizorul nu o face; e o relaţie ca între gemeni, sau ca în sărutul lui Brâncuşi; trebuie să fim doi, ca într-o îmbrăţişare.

În difuzorul cabinei se anunţă că Rodica Negrea e aşteptată în scenă; încheiem discuţia şi plecăm către sală.

Acolo este şi scenograful Dragoş Buhagiar; stă de vorbă cu regizoarea şi consideră că scena a devenit prea aglomerată cu recuzită, în anumite momente din spectacol. Cătălina Buzoianu îl asigură că are toată libertatea să decidă ce trebuie scos şi ce trebuie să rămână; se simte încrederea îndelung exersată între cei doi.

Cătălina Buzoianu – cea care a contribuit decisiv la crearea trupei Teatrului Mic începând cu anii '80, care a făcut gloria lui şi i-a dat o dimensiune europeană prin montările *Să îmbrăcăm pe cei goi*, *Maestrul şi Margareta*, *Ivona, principesa Burgundiei*; cea care a revenit aici şi după '90 (de-ar fi să ne amintim şi numai un crud, frisonant *Pescăruş)* – se află din nou alături de Valeria Seciu, Rodica Negrea, Mihai Dinvale, Petre Moraru, Papil Panduru, Julieta Ghiga-Szönyi, Domniţa Constantiniu şi cu mai tinerii actori, Irina Rădulescu, Filip Ristovski, Ştefan Lupu, Toma Cuzin, pregătind *Furtuna* de William Shakespeare, în traducerea Ioanei Ieronim, versiune anume realizată pentru acest spectacol. O cale, la fel ca şi cea a lui Prospero, se cere străbătută de această echipă pregătită să întâlnească magia textului shakespearian şi dorinţa de întrupare în fapt teatral pe care Cătălina Buzoianu are ştiinţa să o transmită actorilor...

La o actriţă

Despre **Valeria Seciu**, Cătălina Buzoianu spune: „este actriţa-emblemă a trecerii mele prin teatru". E mult, e puţin? Cred că fiecare actor visează la o astfel de afirmaţie.

C.M.: Aţi *visat, v-aţi dorit, v-aţi gândit vreodată să jucaţi Prospero?*

V.S.: Nu, nu; nici vorbă!

C. M.: *E foarte adevărat că personajul pe care-l jucaţi nu e chiar cel care apare în piesa lui Shakespeare; dar, de fapt, ce fel de personaj este cel pe care-l jucaţi dumneavoastră?*

V.S.: Este o parte a lui Prospero, este un loc de unde te uiţi la el; sau o parte a lui, una dintre ele, partea lui bună, partea aflată în lumină...

C.M.: *E foarte exact formulat! În Lumina de Sus, mă duce pe mine gândul?*

V.S.: Da, da, aşa s-a gândit Cătălina Buzoianu. Şi fără să sărăcească personajul lui, fără să fie tezist, sau sentenţios.

C.M.: *Cu toate acestea, Spiritul Mamei – aşa se numeşte personajul încredinţat dumneavoastră – afirmă, la un moment dat, „... mult mai de preţ este mila decât răzbunarea".*

V.S.: Şi-aşa este!

C.M.: *Sigur, e o înţelegere pe care puţini o dobândim. Dar, cât de dificil este pentru un artist să transmită de pe scenă astfel de gânduri care trimit, ca un fel de marginalii, la textele evanghelice?*

V.S.: Este extrem de dificil, tocmai pentru că te apropii de un tărâm aproape de neatins. E foarte greu pentru că extrem, extrem de uşor, poţi să cazi în sentinţă, în teză, în demonstrarea unei afirmaţii, în clişeu; şi, mai ales, în ceea ce noi actorii

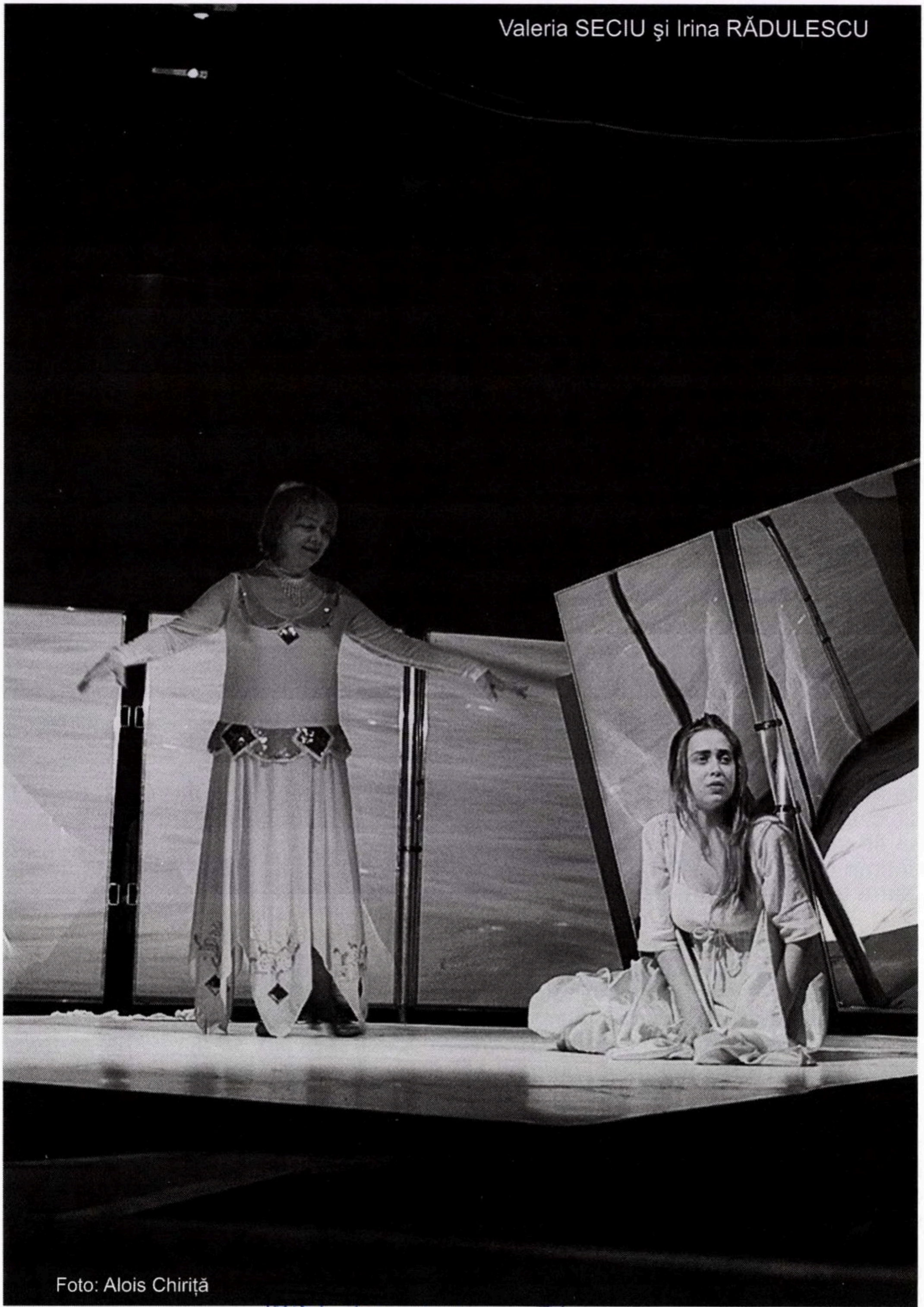

Valeria SECIU şi Irina RĂDULESCU

Foto: Alois Chiriță

Biblioteca Județeană
MUREŞ

numim un joc „în general". Asta îndepărtează; te îndepărtează pe tine, cel care joci, de ceea ce ai de comunicat şi de cei care primesc, care trebuie într-un fel ocrotiţi. Adică, drumul către o astfel de replică trebuie netezit într-un fel. „...mult mai de preţ este mila decât răzbunarea" are adevăr, dar e greu de dat adevăr care să mişte, să semnifice, să aibă greutate, putere.

C.M.: *Legat de ocrotirea pe care o aduceaţi în discuţie şi prin care spectatorul este condus pe o anume cale a înţelegerii, cred că asta ne face responsabili pe cei care participăm la o astfel de reprezentaţie, responsabili şi solidari cu timpul actorilor petrecut pe scenă.*

V.S.: Mă emoţionează ceea ce spuneţi... Vrem întotdeauna să avem un spectator bun, adică un spectator talentat, deschis, care are har.

C.M.: *La o repetiţie dintre cele la care am avut norocul să particip, eraţi, sau păreaţi, extrem de preocupată de datele pur tehnice ale personajului dumneavoastră: cu ce fel de mers trebuie să parcurgă o anume distanţă din acel moment al spectacolului, când trebuie să alunece un accesoriu de costum – şalul. Cum se leagă aceste aspecte tehnice, de mişcare, de gest, de recuzită chiar, de dimensiunea metafizică a personajului?*

V.S.: Sunt felurite, multiple căile noastre prin care ne apropiem de personaj. De multe ori poate începe printr-o mişcare a mâinii, cu câţiva paşi, cu un şal care alunecă sau nu, cu o privire...

C.M.: *În „instrumentarul de lucru", aveţi şi mijloacele improvizaţiei; vă place să le folosiţi?*

V.S.: Da, fireşte. Sunt momente când calea este deschisă şi spre acest fel de a păşi în rol, dar e mai complicat, pentru că improvizaţia trebuie garantată de adevăr, de har, să nu fie în sine, să nu trădeze; să nu vândă ceva, poate, mai preţios decât dacă ai rămâne în cadrele iniţiale. Dar improvizaţia are graţie, farmec... poate duce mai departe un gând, o intenţie.

C.M.: *Finalul acestei* Furtuni, *în viziunea Cătălinei Buzoianu şi a trupei Teatrului Mic din Bucureşti este, într-un fel, o artă poetică, iar personajul dumneavoastră dă semnalul retragerii actorilor dincolo de graniţa visului, într-o stare de imponderabilitate.*

V.S.: E, poate, cel mai greu text pe care l-am spus vreodată pe scenă, pândit de atât de multe capcane, cu care poţi greşi atât de uşor. El e manifest, poate fi cinic, dar nu în totalitate; şi încheie şi expune, dar trebuie găsită cumpăna cu care să fie spus. Trebuie şi arătat, şi asumat, şi declarat; să fie viu, să nu ţină de un anume didacticism, să fie şi blând şi aspru, să aibă viaţa adevărului. Mă sperie foarte tare finalul ăsta pentru că nu i-am găsit încă forma.

„Devoţiunea pentru un ideal artistic"

Discuţia cu **Mihai Dinvale** am avut-o în biroul său de la Teatrul Mic, într-o zi cu destulă vânzoleală – probleme administrative, aprobări şi situaţii care trebuiau evaluate; era în biroul său un du-te-vino ca în gară! Birou de instituţie românească la sfârşit de an...

C.M.: *De ce aţi decis, domnule director Mihai Dinvale, să aveţi în repertoriul teatrului, în această stagiune, premiera* Furtuna, *în regia Cătălinei Buzoianu?*

M.D.: Există în tradiţia teatrului nostru marile montări care coagulează energiile trupei, spectacole în care devoţiunea pentru un ideal artistic, pentru un mesaj artistic şi de viaţă, ne adună. *Furtuna* ca text, ca spectacol, ca provocare, ar putea să readucă anii buni de la Teatrul Mic, să creeze o nouă emulaţie a generaţiei tinere. Am vrut s-o readucem alături de noi pe Cătălina care a ajuns la maturitatea experienţei artistice, iar această piesă i se potriveşte perfect pentru a încununa o carieră mare, o experienţă teatrală solidă.

C.M.: *Discut cu directorul artistic!!! al Teatrului Mic, dar nu pot face abstracţie de actorul Mihai Dinvale, distribuit în* Furtuna *de către regizoare în rolul Prospero. Despre acest personaj s-a glosat, s-au scris volume de exegeză shakespeariană,*

mari actori l-au jucat. Sigur, vi-l amintiți pe George Constantin în Prospero *din „*Furtuna*" lui Liviu Ciulei de la Bulandra. Este o partitură dramatică pe care mulți actori doresc să o parcurgă într-un moment al drumului lor profesional; dar poate fi şi un moment important, cred eu, şi în viața lor.*

M.D.: E o întâlnire copleşitoare şi vreau să-i mulțumesc Cătălinei pentru că ea a hotărât această distribuire; nu că nu mi-aş fi dorit! Ca director, puteam avea vanitatea şi cinismul să mă propun; n-am făcut lucrul acesta, cum n-am făcut-o în opt ani de zile pentru niciun spectacol în care am jucat. Ştiți că se întâmplă ca regizori care vor să se insinueze în programul unui teatru, să-l plaseze în fruntea distribuției pe directorul teatrului, dacă e actor, şi consideră că automat piesa se va pune.

C.M.: *Suferințele vieții de actor şi director! Dar să ştiți că metoda funcționează...*

M.D.: Am avut puterea ca exact asta să resping, în fine. Prospero e copleşitor... Am văzut spectacolul cu George Constantin pe care-l admir şi acum; mă uit ca la o icoană la ceea ce a făcut el într-o viață de actor... am văzut filmul făcut de TVR cu fragmente din repetițiile la acea *Furtună*. Şi toate lucrurile astea stau acum în capul meu şi mă apasă îngrozitor; dar, prin ceea ce a capacitat în mine Cătălina – totuşi, am şi eu treizeci şi cinci de ani în teatru, nemaivorbind de cei de viață, o viață tumultuoasă, cu greutăți – cred că îndrăznesc şi eu să creionez un Prospero viabil, o propunere responsabilă a unui personaj fascinant, al secolului XXI. Dar care pleacă din Renaşterea europeană, un personaj cu toată încărcătura de relații umane, de cunoaştere, de dorința de a cuceri lumea, de a o domina, de a pedepsi şi a ierta. Lucruri omeneşti...

C.M.: *Vorbeați despre resortul artistic pe care Cătălina Buzoianu a reuşit să-l declanşeze.*

M.D.: E vorba despre un adevăr artistic, de creație, de viață, poate şi despre altele. Noi am lucrat împreună de la *Să îmbrăcăm pe cei goi,* am trecut prin *Maestrul şi Margareta*, apoi *Nişte țărani*, şi multe alte colaborări. Noi ne cunoaştem, şi într-un fel, am crescut împreună în cariera noastră artistică, de aceea ştim unul despre celălalt ce poate împlini, ce poate cere unul de la celălalt. De data aceasta, cere Cătălina de la mine. Pentru că ce pot eu să-i cer, ei?!

C.M.: *Uneori, dialogurile regizor-actor se desfăşoară nu numai în note armonice, căutările pot fi conflictuale. Cum depăşiți controversele artistice?*

M.D.: Atâta timp cât aceste căutări conflictuale sunt puse în slujba unui adevăr artistic pe care toți căutăm să-l slujim, aceste conflicte apar mai mult dintr-o stare de surescitare nervoasă care se acumulează pe timpul repetițiilor; ele nu sunt „opozitive", sunt căutări adevărate, şi avem vârsta când le putem depăşi cu răbdare, înțelepciune.

C.M.: *Mai poate fi vorba de răbdare la ritmul de pregătire a unui spectacol, astăzi?*

M.D.: Nu neapărat în momentul lucrului; dar, acasă, în linişte aparentă de după repetiție, încerci să analizezi unde a avut dreptate regizorul sau colegul de scenă atunci când au formulat nişte sugestii, sau dacă ai avut tu dreptate pentru o anume formă aleasă; iar apoi, urmarea e o discuție argumentată. Asta presupune răbdare. Munca la un spectacol nu se termină după 4–5–6–7 ore de repetiții; ea continuă şi noaptea în somn.

C.M.: *În această nouă premieră a Teatrului Mic, Cătălina Buzoianu a distribuit, pe lângă actorii care şi-au legat destinul artistic de o viață de acest teatru, şi tineri nou veniți în trupă: Irina Rădulescu, Ştefan Lupu, Toma Cuzin, şi nu doar ei. Cum s-au pliat ei în atmosfera teatrului?*

M.D.: Sunt copii foarte talentați şi devotați; este şi pariul teatrului şi al regizoarei în ceea ce priveşte reuşita lor în acest spectacol, şi vrem să câştigăm pariul. Teatrul acesta nu a început şi nu se va termina cu noi, nu suntem veşnici; dacă nu pregătim echipa care să ducă mai departe idealurile artistice în care credem şi cu care noi am clădit Teatrul Mic, înseamnă cănu am realizat nimic. Trebuie să avem încredere în tinerii actori pentru binele acestui loc, pentru ca teatrul nostru să fie ceea ce se numeşte *o stare de spirit.*

Expresia corporală cea mai potrivită personajului

În destule zile, s-a repetat la *Furtuna*, până la epuizare fizică, diferitele momente construite cu mişcări laborioase care trebuie să aibă şi precizie, şi graţie; acelaşi gest, aceeaşi mişcare sunt polizate până la firesc. Mică, agilă şi chiar dacă pare fragilă, pe scenă regizoarea arată cu o energie tinerească aşa cum ar vrea să se petreacă un anume moment, ritmul pe care trebuie să-l aibă; coboară repede în sală la măsuţa cu textul său, cu microfon, covrigi şi mandarine şi continuă să se ocupe de un alt moment. Urcă în viteză la balconul sălii, împreună cu Iolanda Covaci, şi cântă cu o voce sigură, chiar dacă glasul sau nu are o amploare de operă; o învaţă pe tânăra actriţă să frazeze şi să dea intenţie replicii atunci când e cântată.

Coregrafa **Mălina Andrei** rămâne pe scenă împreună cu spiritele şi continuă repetiţia de mişcare; o aştept până se termină repetiţia, pentru că a promis că vom sta de vorbă.

C.M.: *Ai o îndelungată şi bogată colaborare cu Cătălina Buzoianu; de fiecare dată, ai fost la umărul drept al regizoarei. Cum a început această poveste?*

M.A.: Cred că lucrăm împreună de peste paisprezece ani; văzând ce am făcut la Festivalul de la Sighişoara, m-a invitat atunci să colaborez, pentru prima dată, la spectacolul *Pelicanul*.

C.M.: *Un minunat spectacol al Cătălinei Buzoianu, cea care a montat Strindberg în România cum altcineva nu a făcut-o.*

M.A.: De atunci, colaborarea noastră a devenit aproape permanentă; deja, nu mai vorbim, ne intuim, ne simţim una pe cealaltă, încât spectacolul se naşte firesc; citesc textul propus şi „văd“ desenul coregrafic. Îmi acordă o libertate fantastică în crearea personajelor cu ajutorul mişcării şi am sentimentul unei adevărate echipe.

Alexandru GÂTSTRÂMB şi Toma CUZIN

Foto: Alois Chiriţă

C.M.: *Asta presupune şi o maximă responsabilitate; nu e copleşitoare, nu te stinghereşte?*

M.A.: Nici vorbă! Pot să dau frâu liber imaginaţiei, pot să încerc, pot să evoluez, pot să aduc actorul în nişte situaţii scenice pe care, poate, nici el nu le imagina; de fiecare dată, încerc să mă autodescopăr şi să-l ajut şi pe actor să se autodescopere.

C.M.: *De data aceasta, lucraţi la un text fundamental din dramaturgia shakespeariană şi universală. Care au fost atracţiile piesei* Furtuna *pentru coregrafa Mălina Andrei?*

M.A.: Aproape fiecare scenă a fost o provocare pentru mine, pentru că fiecare scenă a fost una în care m-am implicat, am vrut să ajut actorul să ajungă la ceea ce regizorul cerea de la el. Iar atunci când doamna Cătălina Buzoianu are rezerve, discutăm şi încercăm să găsim o altă soluţie care să se armonizeze cu viziunea regizorală a întregului spectacol, care are prioritate.

C.M.: *A fost o dificultate faptul că lucrezi cu o distribuţie eterogenă ca vârstă, ca educaţie şi experienţă, diferită ca mijloace de expresie actoricească?*

M.A.: Nu, pentru că m-am obişnuit în timp să descopăr şi să ajut actorul, indiferent de vârstă, pentru ca el să ajungă la expresia corporală cea mai potrivită personajului său; m-am adaptat, de asemenea, posibilităţilor, dar nu am redus din exigenţă pentru a obţine maximum de expresivitate a gestului sau atitudinii corporale pe scenă. Toate acestea intră în responsabilitatea mea în spectacol, indiferent de vârsta sau de posibilităţile fizice ale actorului; întotdeauna încerc să-l determin să meargă dincolo de ceea ce crede că poate el să realizeze sau a mai făcut în alte spectacole.

C.M.: *Insula lui Prospero e plină de spirite, de existenţe imateriale, Ariel şi toţi tovarăşii lui. Pentru un coregraf e o mare încercare, cred.*

Ion LUPU, Mihai DINVALE şi Petre MORARU

Foto: Alois Chiriţă

M.A.: Lumea asta a spiritelor m-a atras de la prima lectură şi mi-a permis să mă extind coregrafic. Dintre cei care le dau prezenţă în scenă unii sunt actori, iar alţii dansatori; eu a trebuit să determin funcţionarea lor fără a putea fi sesizată vreo diferenţă: să ajut actorul să folosescă limbajul corporal cu uşurinţa unui dansator, şi pe dansator în aşa fel încât fiecare gest al său să fie încărcat de un gând ca şi când fiecare mişcare ar aparţine unui scenariu, unui text.

Apa oglinzilor

Cătălina Buzoianu iubeşte marea, culorile ei, fluiditatea şi transparenţa care-i amplifică misterele. Are o relaţie specială cu Mediterana; în porturile ei – şi în oraşe de pe coastele mării – s-a jucat cu mare succes de critică şi de public *Odiseea*, spectacol creat de regizoare la Teatrul Bulandra şi prezentat, în vara lui 2001, printr-un proiect de ambiţioasă anvergură, în toate ţările membre ale Institutului Internaţional de Teatru Mediteranean.

După mai multe repetiţii la *Furtuna*, mi-am amintit că în „Vaporul interior" – un fel de jurnal de bord al turneului pe Mediterana cu *Odiseea*, ţinut de autoare cu fineţea detaliului şi a observaţiei – am găsit menţionată insula şi vulcanul Stromboli. De ce a ales Cătălina Buzoianu aceste locuri pentru bântuita, nesigura insulă pe care a naufragiat Prospero? Pare să o fi îndrumat chiar Shakespeare, dacă ţinem seama de indicaţiile plasate în text, dar a funcţionat – sunt convinsă! – şi fascinaţia Mediteranei. În apele care scaldă insula, personajele se nasc a doua oară, după apocaliptica furtună orchestrată de Ariel la ordinul lui Prospero; unele dintre ele recuperează o parte din destinul pierdut din cauza gravelor erori comise, a alunecărilor de la ordinea morală. În apele oglinzilor de pe scenă, ne proiectăm şi noi, cei din sală, cu propriile noastre scăderi sau păcate, dar şi cu şansa de a reveni asupra lor.

Cătălina Buzoianu ne face părtaşii experienţei iniţiatice traversate de Prospero pe insulă, experienţă la capătul căreia eroul înţelege că *„...mai de preţ este mila, decât răzbunarea"*; doar aşa, capătă sens şi valoare căutarea de o viaţă. Cunoaşterii intelectuale, regizoarea – ea însăşi animată de o curiozitate de artist, dublată de o profundă şi scânteietoare reflexivitate, cum puţine se află în teatrul românesc – îi adaugă, complementar, spiritualitatea. Dobândită de Ducele de Milano după grele încercări, după trădări, după pierderea iubirii, a rangurilor şi onorurilor mundane, deschiderea nimbată de iertare către înţelesurile şi tainele adânci ale firii i-o aduce lui Prospero dialogul cu Spiritul tutelar al Mamei, un fel de *alter-ego* al său, prezenţa în spectacol a duhului fiind una definitorie.

Spuneam că mi s-a acordat privilegiul de a fi martor la construcţia unor momente ale acestui spectacol, şi unul dintre cele mai vii la care am asistat a fost finalul. Simplu, cu o linişte adâncă, spirite, comedianţi, fantasme se retrag în spaţiul scenei, protejaţi de tainica şi invizibila graniţă a visului; în urma lor rămân imaginile în mişcare ale lumilor desenate de actori şi emoţiile noastre care, poate, ne vor mai urmări şi, cine ştie, vor încolţi în noi...

„Cerul înstelat deasupra noastră..." – celebrei expresii kantiene, Cătălina Buzoianu îi adaugă, într-unul dintre textele sale, o lucidă, teribilă întrebare: „Dar câtă lege morală e în noi?". *Furtuna* este, cred, unul dintre răspunsurile posibile pe care artista îl găseşte şi ni-l transmite.

„Călătoria este o întoarcere către esenţial" – afirmă un proverb tibetan; aşa este şi aceasta pe care trupa Teatrului Mic o face împreună cu noi, conduşi de Cătălina Buzoianu.

Nicolae PRELIPCEANU

Un fond cultural profund

O nouă traducere a piesei lui Shakespeare pune în scenă Cătălina Buzoianu la Teatrul Mic. Cu scenografia mereu inspirată şi utilă regizorului, semnată Dragoş Buhagiar. Traducătoarea, poeta Ioana Ieronim, a încercat şi a reuşit să scurteze parafrazele prin care s-au redat anumite fraze shakespeariene în varianta anterioară, aparţinând lui Leon D. Leviţchi. A rezultat o variantă mai geometrică, dar pe alocuri mai puţin poetică.

Cât despre montarea Cătălinei Buzoianu, aceasta încântă pe orice spectator, oricât de exigent ar fi el. Cei care, demult, au văzut *Nepotul lui Rameau* al lui Diderot, pus în scenă de David Esrig, ar putea să creadă că pereţii cu oglinzi pe una dintre feţe vin de acolo. Cei care au văzut mai multe variante ale *Visului unei nopţi de vară* ar putea să se întrebe, la sfârşitul părţii a doua, dacă nu cumva teritoriul ***Furtunii*** s-a interferat puţin cu acela al *Visului*. În fine, alţi chiţibuşari ar putea spune că fantoma mamei, aici poreclită „Spiritul mamei", trimite la Fantoma tatălui lui Hamlet, e drept, acela răzbunător, aceasta fericită să-şi vadă familia salvată şi, finalmente, ca-n atâtea telenovele contemporane, fata măritată. Dar, chiţibuşari sau nu, cu toţii ar trebui să recunoască, în final, că e vorba de un spectacol splendid, e drept, puţin adormitor în partea întâi, mai nedecisă, dar deşteptător de simţ estetic cât timp rămâi cu ochii deschişi, chiar şi aici, ca să nu mai vorbesc de partea a doua. Pentru a termina cu noua traducere, aceasta pare una înclinată spre catolicism, căci toate „duhurile" devin „spirite", începând cu cel, adăugat de regizoare, al mamei Mirandei, soţia lui Prospero.

Valeria SECIU şi Mihai DINVALE

Foto: Alois Chiriţă

Intenția pierdută a Cătălinei Buzoianu a fost de a înfățișa insula ca un lagăr de concentrare, în care supuşii lui Prospero sunt ținuți de acesta cu ajutorul forței sale magice. Ariel însuşi este înfățişat cu lanțuri la picioare şi un inel de metal prelungit cu un lanț, la gât. Dar lagărul nu este unul dintre cele banale, ci un fel de Guantanamo, înainte ca Barack Obama să semneze decretul de desființare, de vreme ce Caliban este un arab hirsut, iar mama sa, înfățișată la un moment dat cu o centură de dinamită, o femeie arabă cu fața acoperită până la aplauzele finale, când, oricum, convenția ia sfârşit. Cât despre sediul lor, acesta e, în mod ingenios, stabilit sub scenă, de unde ies precum personajele dintr-o viziune a lui Wells, pentru a se război în zadar cu albii europeni invadatori. Insula e insulă, dar e şi nordul arab al Africii, unde ciudații italieni, care se închină mai mult la zei păgâni decât lui Dumnezeu unicul iudeo-creştin, vin să caute alianțe. Sau să colonizeze. Căci, la urma urmei, Prospero poate fi citit foarte bine, în cheie modernă, ca un colonizator, tiran şi om cu propriile probleme în acelaşi timp. Dar să nu ne pierdem în asemenea considerații, destul de departe de ciudata capodoperă a lui Shakespeare, cu atât mai mult cu cât, cum spune Harold Bloom, „Shakespeare este aproape la fel de liber față de orice ideologie ca şi eroii săi...", dar citați sunt doar Hamlet, Rosalind, Falstaff. Cred că nici Prospero nu e departe de această libertate.

În viziunea Cătălinei Buzoianu (cu un Prospero destul de blajin pe mari întinderi ale spectacolului, dar violent când nu pare că ar trebui, zguduindu-şi fiica şi strigând la ea să-l asculte mai mult decât ar fi necesar) *Ariel*, din revoltat şi cerându-şi dreptul la libertate, devine un grațios şi ambiguu Puck, astfel încât nici nu ştii când ai alunecat în atmosfera amăgitoare din *Visul unei nopți de vară*. Dacă Shakespeare este, după cum crede acelaşi Harold Bloom citat mai sus, centrul canonului occidental, *Furtuna* şi *Visul unei nopți de vară* fac parte dintr-un sub-canon din opera lui, care, însă, la acest autor de geniu, nu este central. Sau este într-o anume perioadă a creației sale.

Foto: Alois Chiriță

(Ceea ce poate duce cu gândul că Shakespeare singur face cât o literatură întreagă.) Sunt piesele-poveşti, în care „realitatea epicului" se întretaie şi se transformă în fantastic, iar aspectul de istorie dramatizată se pierde într-o poezie a vagului şi a amăgitorului. Probabil că interpretarea cea mai strălucită în spectacolul Cătălinei Buzoianu este aceea a lui Ariel, întruchipat uluitor de Rodica Negrea. Ea pune în felul cum evoluează de la revoltă la supunere o mulţime de nuanţe, care sunt apanajul marilor actori. Prospero este jucat de Mihai Dinvale şi, dincolo de acele exagerări de la începutul primei părţi, când îi povesteşte cu accese de violenţă inexplicabile fiicei sale cum au ajuns pe insulă, actorul acesta, cu o mai scăzută vizibilitate, reuşeşte o creaţie care se reţine şi s-ar reţine poate pentru totdeauna dacă în memoria celui chemat să o facă n-ar sta, ca un reper definitiv, *Prospero* al lui George Constantin. Spiritul mamei este ingenios conceput, ca un ecou sau ca un semnal pentru aceleaşi cuvinte către Prospero şi către fiica sa, Miranda, niciodată către şi dinspre altcineva. Valeria Seciu ştie să-şi nuanţeze rolul, după situaţiile din spectacol, ea traversează ca un adevărat spirit (duh?) sala, de la scenă şi până la peretele din spate pe acea punte şerpuitoare construită peste fotoliile spectatorilor. De altfel, puntea aceasta, întruchipând, cine ştie, însăşi puntea dintre viaţă şi moarte, mai este parcursă şi de Prospero odată sau de două ori şi de Miranda, dar ea rămâne teritoriul defunctei sale soţii. Dacă Fantoma tatălui lui Hamlet inducea suferinţă, chema la răzbunare, Spiritul mamei Mirandei induce bucurie, cheamă la viaţă. Perechea *Ferdinand* (Filip Ristovski)–*Miranda* (Irina Rădulescu) este conturată cu atenţie de regizoare şi de actori, nu fără unele stridenţe, mai ales din partea fetei. Impresia generală rămâne una pozitivă, însă. Cât despre cuplul *Caliban–Sycorax*, trebuie să observ că nici mama lui Caliban nu figurează ca personaj în piesa lui Shakespeare, ea fiind amintită doar ca vrăjitoarea care i-a dat naştere. Aşadar, cele două personaje-poli, Miranda a curăţeniei şi diafanului, Caliban al sălbăticiei şi răutăţii, sunt convocate pe scenă de către regizoare cu mamele lor. Prima răspândind graţie şi bucurie, cea de-a doua blesteme şi ameninţări (vezi şi scena când îşi arată centura de dinamită). Liliana Pană îşi joacă rolul cu energie şi talent, dar Toma Cuzin este un Caliban pe care-l ţii minte, ca spectator. Un rol expresiv face şi Papil Panduru, în Gonzago, pierzându-şi, cumva, spre sfârşit, suflul, dar rămâne amintirea unui personaj foarte viu, convingător. Perechea *Trinculo* (Alin Mihalache)–*Stephano* (Alexandru Gâtstrâmb), e de un comic buf irezistibil. Complotiştii Antonio şi Sebastian sunt interpretaţi corect de Ion Lupu şi Petre Moraru, iar spiritele (Julieta Ghiga-Szőny, Domniţa Constantiniu, Valentina Popa, Iolanda Covaci, Sandra Mavhima, Claudia Prec, Viorel Cojanu) sunt în tonul spectacolului, fiecare conturând câte o scurt-întrevăzută personalitate, răspunzând la apelurile lui Ariel sau ale regiei.

Spectacolul nu te lasă să rătăceşti – cu o mică absenţă, cum spuneam, în prima parte, când replicile curg mai fără vlagă. Dar revenirea din partea a doua e de bun augur, pentru a încheia sus o creaţie la care s-a depus mult efort şi multă imaginaţie, dublată de un fond cultural profund. Propteaua care li s-a pus, lui Prospero şi Mirandei, este una dintre acele idei ingenioase care pot salva un rol sau o serie de roluri, atunci când nu eşti sigur că actorii ar putea îndeplini singuri dificila sarcină ce le revine. Spiritul mamei este un fel de ecran pe care cele două personaje, dar şi întreaga poveste, se proiectează mai clar, mai distinct. Sigur, colaborarea cu Shakespeare este condamnată de spectatorii şi criticii conservatori, dar vremea post-post-modernă o permite, parcă spunând: colaborarea sau moartea, cu toate că nu sunt deloc sigur, în ceea ce mă priveşte, că textele Marelui Will (de ce să n-o spun şi eu o dată?) ar fi ameninţate cu moartea clinică dacă n-ar fi astfel salvate.

Adrian MIHALACHE

Insula misterioasă

Cătălina Buzoianu a propus, prin spectacolul de la Teatrul Mic, o interpretare originală a ***Furtunii*** lui Shakespeare, surprinzătoare prin noutate, convingătoare prin coerență şi rigoare. Insula lui Prospero este precis localizată în Marea Mediterană, pe ruta corăbiilor care o traversează din Italia în Tunisia şi retur. Într-adevăr, ducele Milanului şi regele Neapolelui ajung în insulă venind de la Tunis, unde au petrecut la nunta lui Claribel, fiica regelui. Cătălina Buzoianu face ipoteza precisă că insula ar fi una vulcanică, de pildă Stromboli, aflată, logic, în apropiere de Neapole. Decizia bruscă a lui Prospero de a părăsi insula, chiar cu prețul reconcilierii cu adversarii săi, ar fi datorată nu numai dorinței de a-şi mărita fata onorabil – doar nu era să-l ia ca ginere pe Caliban! – ci şi iminenței unui dezastru natural.

În varianta spectaculară propusă de Cătălina Buzoianu, Prospero este mai curând un colonizator întreprinzător decât un savant visător. Cărțile lui de magie par nişte tratate de inginerie. Este un Cyrus Smith pragmatic, care supune voinței sale natura şi pe locuitorii unei insule misterioase, asemănătoare cu cea a lui Jules Verne. Personajul este scindat între un ins hotărât şi autoritar şi un altul, caracterizat de blândețe şi melancolie, cu înclinații spre filosofie. Cătălina Buzoianu a avut ideea spectaculoasă de a încorpora latura meditativă a lui Prospero în Spiritul mamei, care intervine ca fantomă binevoitoare, stimulează tot ce este mai bun în Miranda şi în Prospero, insuflându-le sentimente delicate şi suflându-le replici poetice. Păşind pe puntea care traversează sala, pe jumătate ireală, situându-se, în acelaşi timp, înăuntrul spectacolului şi în afara lui, *Spiritul mamei*, în interpretarea de mare finețe a Valeriei Seciu, pare un *alter-ego* al regizoarei.

O altă inovare o reprezintă multiplicarea spiritelor lui Ariel, persoane grațioase, care alcătuiesc tablouri vivante, se împletesc într-o continuă mişcare ordonată cu rigoare de experimentata Mălina Andrei. Piesa este astfel transpusă în tonalitatea din *Visul unei nopți de vară*. Mai mult, pastorala este jucată de Julieta Ghiga-Szönyi (*Iris*), Domnița Constantiniu (*Ceres*), Valentina Popa (*Junona*) cu umor şi stângăcii premeditate, ca şi cum ar fi spectacolul amatorilor din *Visul*. Apare şi *Sycorax*, ca teroristă islamică sinucigaşă, căptuşită cu explozibil sub vălurile negre. Poanta este nostimă, dar nepotrivită cu anvergura ideatică a spectacolului. Decorul lui Dragoş Buhagiar este simplu şi eficient. Oglinzi mari se rotesc în jurul unor axe orizontale, transformându-se în ecrane, pe care se desfăşoară proiecții video excelent realizate de Tom Brânduş. Efectele celor din urmă sunt spectaculoase, niciodată gratuite şi doar uneori redundante, ca, de pildă, în scena bibliotecii. Soluția oglinzilor rabatabile este foarte bună, doar că poartă prea la vedere marca Teatrului *Laterna magică* din Praga.

În rolul lui *Prospero*, Mihai Dinvale urmează corect indicațiile regizorale. Are momente când este excesiv de autoritar, îşi iese chiar din fire, altele în care meditează cu melancolie. Îşi stăpâneşte rolul, dar nu-i dă strălucire. Originală şi fermecătoare este Rodica Negrea în *Ariel*. Este cu adevărat acel „spirit liber", *the free spirit* pe care Shakespeare l-a imaginat. Are sclipirile jucăuşe al celui pus pe şotii, dar şi asprimile şi frustrările celui lipsit de libertate. Unele replici sunt astfel spuse încât parcă le auzi direct cu nervii, nu cu urechile. *Miranda*, în interpretarea Irinei Rădulescu, este credibilă, proaspătă, dar lipsită de farmec poetic. Nici costumația cu pantalonaşi de domnişoară de pe vremea Chiriței nu o avantajează. Tinerii actori par a se bucura astăzi de protecție specială, contrar situației de pe vremuri, când îmbătrâneau aşteptând să joace roluri mari. Acum le joacă prea devreme, înainte de a apuca să-şi dezvolte talentul prin ucenicie. Toma Cuzin este energic şi plin de haz în rolul lui *Caliban*. Am apreciat modul în care interacționează fizic cu marinarii bețivi, dar şi cu spiritele care-l stârnesc la joacă, o joacă destul de crudă, în acest caz, când se subliniază mereu nedreptatea făcută băştinaşilor de către colonizatori. Alin Mihalache (nicio legătură

Irina RĂDULESCU şi Ştefan LUPU

Foto: Alois Chiriță

cu mine, *n.b.*) şi Alexandru Gâtstrâmb aduc o vervă de bun gust în interpretarea cuplului de marinari *Trinculo* şi *Stephano*. Am o rezervă, însă, în privința soluției regizorale prin care se explică eşecul stratagemei lor. Ei privesc din sală o paradă a modei, bine executată de către zâne, şi sunt atât de atraşi de ceea ce văd, încât se reped să fure hainele, uitând de planul lor de asasinare a lui Prospero. Or, top modelele improvizate prezintă toalete cam sofisticate, care n-ar avea de ce să atragă nişte marinari beți, sensibili la farmecele femeilor din porturi. M-am bucurat să revăd, în grupul de naufragiați, actori cărora le duceam dorul, de pildă pe Petre Moraru, în *Sebastian*. Excelent este Dorin Andone ca *regele Neapolelui*, un mare actor de plan secund. Pentru prima dată de când tot văd această piesă, Papil Panduru m-a făcut să remarc tirada lui *Gonzalo* despre guvernarea ideală într-un spațiu utopic. *Ferdinand* (Ştefan Lupu, în seara de vineri 23.ian.a.c.) are o bună mişcare scenică, la fel ca, de altfel, toți tinerii care interpretează din toată inima rolurile secundare şi de figurație. Traducerea inspirată a Ioanei Ieronim dă prospețime unui text cu părți de mare poezie, pe care aproape că le ştim pe dinafară. Din păcate, muzica minimalistă a lui Tom Brânduş, compusă în stil Kindergarten, nu serveşte versurilor. S-ar fi putut spune textul pe un fundal de muzică electronică, iar Tom Brânduş era cel mai indicat să o compună. Aşa, fragmentele cântate sună ca la teatrul radiofonic pentru copii.

Finalul poetic este emoționant. Actorii se adresează spectatorilor, învățându-i că şi ei, nu doar actorii, sunt făcuți din substanța viselor, iar *„viața le e doar o insulă într-o mare de somn"*.

Teatrul Mic din Bucureşti – Furtuna **de William Shakespeare. Traducerea: Ioana Ieronim. Regia: Cătălina Buzoianu. Scenografia: Dragoş Buhagiar. Muzica originală şi video: Tom Brânduş. Mişcarea scenică: Mălina Andrei. Light design: Iulia Bălțătescu. Cu: Mihai Dinvale (*Prospero*), Valeria Seciu (*Spiritul mamei*), Rodica Negrea (*Ariel*), Filip Ristovski / Ştefan Lupu (*Ferdinand*), Irina Rădulescu (*Miranda*), Toma Cuzin (*Caliban*), Liliana Pană (*Sycorax*), Dorin Andone (*Alonso*), Papil Panduru (*Gonzalo*), Ion Lupu (*Antonio*), Petre Moraru (*Sebastian*), Alin Mihalache (*Trinculo*), Alexandru Gâtstrâmb (*Stephano*), Julieta Ghiga-Szönyi (*Iris*), Domnița Constantiniu (*Ceres*), Valentina Popa (*Junona*), Iolanda Covaci, Sandra Mavhima, Claudia Prec, Viorel Cojanu (*Spiritele lui Ariel*). Data spectacolului: 23 ianuarie 2009.**

Adrian MIHALACHE

Un Hamlet de provincie...

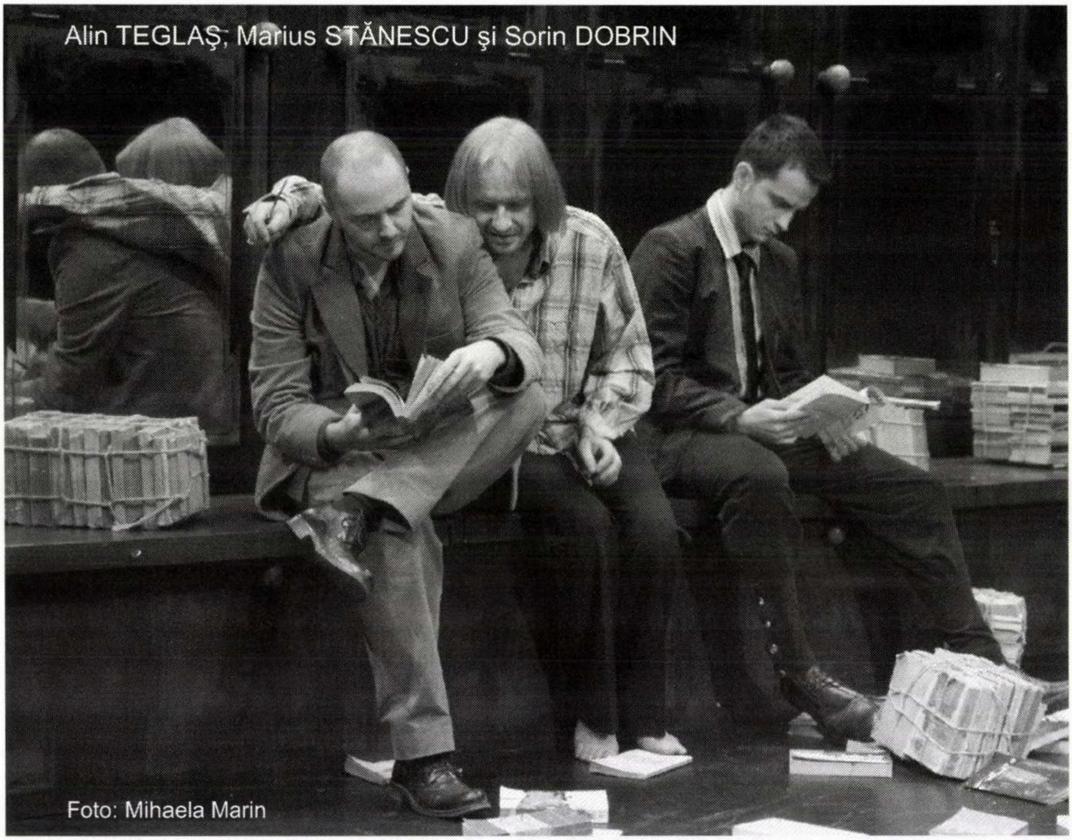
Korsunovas spunea că orice regizor are datoria să monteze *Hamlet*, aşa cum orice bărbat trebuie să se însoare, şi una şi alta, cel puţin o dată-n viaţă. Aşa cum însurătoarea poate fi eroare, şi înscenarea poate fi o ratare. Noroc că, în ambele situaţii, încercarea se poate repeta.

Am anticipat plăcerea de a vedea ***Hamlet*** în regia lui Bocsárdi László. Regizorul a avut întotdeauna o concepţie coerentă şi originală asupra pieselor pe care le-a montat, formată printr-o reflecţie aprofundată asupra textelor. Uneori, m-am delectat, ca la Pirandello, *Lear* sau *Othello*. Alteori, am obiectat, ca în cazul lui *Don Juan* de Molière, extras din contextul baroco-libertin şi transpus în tonalitate romantică. Dincolo de controverse, am admirat instinctul sigur de a produce, la momentele potrivite, schimbări de direcţie, intensitate şi ritm în discursul teatral, niciodată monoton. Am regăsit, aici, doar sclipiri izolate, idei disparate, detalii interesante, întregul, însă, m-a dezamăgit.

Existau toate premisele unui mare succes. A avut libertatea, în cadrul proiectului realizat la Teatrul Metropolis, să facă distribuţia fără prea mari constrângeri. A combinat colaboratori vechi (pentru scenografie, costume şi rolul principal) cu alţii noi (interpretele rolurilor feminine), l-a împrumutat pe Mátray László din Harkov, l-a pus pe Könczei Árpád să-i scrie o muzică „de inimă albastră". Avea, deci, toate accesoriile pe care o rochie de mireasă (sau o piesă de teatru) trebuie să le aibă pentru ca reuşita mariajului (spectacolului) să fie garantată: ceva vechi şi ceva nou, ceva de împrumut şi ceva de culoare bleu (*something old and something new, something borrowed, something blue*).

N-a fost să fie, dar suntem încă tineri şi putem aştepta.

Noutatea concepţiei regizorului, atâta câtă este, constă în prezentarea lui Hamlet ca un băiat absolut oarecare, fără aura de prinţ excentric, un „băiat de prin vecini" (*the boy next door*). Parafrazând un cântec de succes, „şi dacă Hamlet ar fi unul ca noi, / Un amărât ca de-alde noi, / Un călător într-un metrou, / Care-a urcat la Timpuri Noi?" (*What if God were one of us, / Just a bum like all of us, / Just a stranger in the bus?*). Întâlnirea iniţială cu fantoma tatălui spune lucrurile foarte explicit. Tatăl şi fiul sunt amândoi, umani, prea umani. Fantoma însăşi, în frumoasa interpretare realistă a lui Florin Zamfirescu, pare venită de după colţ. Amândoi sunt îmbrăcaţi la fel, în cămăşi sport, cadrilate, probabil că aşa erau îmbrăcaţi când mergeau odinioară împreună, „să dea la peşte", că doar Elsinore este pe malul mării. Smiorcăielile ulterioare îl arată pe personaj mai aproape de David Copperfield (personajul lui Dickens, nu scamatorul) decât de eroul lui Shakespeare. În fond, şi mama lui David s-a remăritat cu un nene rău, care-l va bate şi-l va trimite la şcoala de corecţie. Marius Stănescu este un actor remarcabil, în plină forţă, care ar fi putut face un Hamlet memorabil. S-a lăsat, însă încorsetat în viziunea regizorală. Soldat disciplinat, şi-a urmat generalul. A construit un personaj infantil, cam jalnic, un om oarecare, pus în situaţii excepţionale, din care nu înţelege mare lucru. De aceea, turuie celebrul monolog ca pe o poezie învăţată la grădiniţă. A fost să fie, în seara la care am asistat, şi bâlba „Să mori, să dormi, dar poate să *visezi*?", care a pus bomboana pe colivă. Ca să-l facă şi mai



derizoriu pe Hamlet, Bocsárdi alege pentru rolul lui Laertes un colos, pe Mátray László. Noroc că duelul final este rezolvat ingenios, printr-o stilizare extremă, fiecare mimând lupta pe cont propriu, altfel înfruntarea dintre cei doi ar fi fost prea de tot comică. Există, cu toate acestea, câteva scene în care Marius Stănescu îşi dă măsura talentului, anume acelea în care şi regizorul se lasă în voia inspiraţiei, părăsindu-şi calea autoimpusă. Aşa este întâlnirea dintre Hamlet şi Polonius, cu răsfoirea febrilă a cărţilor şi schimburile de vorbe în doi peri. În scena „Du-te la mănăstire", Hamlet încondeiază obrazul Ofeliei cu farduri, idee excelentă, care duce romantismul în derizoriu, dar măreşte tensiunea dramatică. Episodul actorilor este foarte bine realizat. Regizorul are buna idee de a prezenta actorii cu măştile tradiţionale antice, fapt care potenţează interpretarea fragmentului „Hecuba". Marius Stănescu face un cuplu original şi bine sudat cu Igor Caras, ei jucând piesa din piesă, ultimul în rolul actorului-regină. De altfel, Igor Caras reuşeşte să fie mereu la înălţime şi, de asemenea, mereu altul, în rolurile: gropar, străjerul şi, nu în ultimul rând, interpretul, la acordeon. În scena în care Hamlet dă spionilor Rosencrantz şi Guildenstern pilda cu flautul, Marius Stănescu joacă admirabil dificultatea de a-şi păstra cumpătul în faţa provocărilor. Este ajutat şi de Sorin Dobre, care combină în Rosencrantz mărginirea şi duritatea, şi de Alin Teglaş, care accentuează latura comună, vulgară a lui Guildenstern. Păcat că acesta din urmă nu poate vorbi clar, poate se va orienta, în viitor, spre teatrul-dans.

Faptul că Alexandru Repan surprinde în rolul lui Polonius, nu se explică prin interpretarea remarcabilă, lucru de la sine înțeles în ceea ce-l privește, ci prin concepția originală a rolului. Este un Polonius modern, un politician versat, fără semne de senilitate, un Trahanache neîncornorat. Fragmentul sapiențial, cu sfaturile pentru Laertes, nu pare să se potrivească însă personajului, curtean cinic și hârșit în rele. Or, sobrietatea discursului lui Alexandru Repan, precum și gesturile abile și măsurate din situațiile ingrate în care este pus ulterior, netezesc toate aceste nepotriviri. Coca Bloos, cu tonul ei dulce-amărui, pune sclipiri de oțel în rolul groparului și accente comic-expresioniste în apariția ca străjer. Cristian Moțiu propune un Horatio atent și prudent, în stilul secretarilor U.T.C. de pe vremuri. Nu înțelegem de ce regizorul ține ca și el să moară la sfârșit. Sorin Leoveanu, de Hamlet-ul căruia ne amintim cu plăcere, este, în rolul lui Claudius, un tânăr dezghețat, cu mare apetit sexual. Faptul că este pus să se giugiulească tot timpul cu Gertrude nu-i susține deloc interpretarea. Scena rugăciunii este bine interpretată, ar fi chiar o reușită, dacă n-ar fi minată de prezența fără sens a unei armate de călugări care-l asistă.

Regizorul a avut curajul să distribuie în marile roluri feminine ale piesei două actrițe lipsite de experiență. Se pare că s-au dus vremurile în care tinerele duceau tava ani în șir, așteptând ca marile staruri, care țineau să joace Julieta până la șaizeci de ani, să binevoiască să se retragă. Sunt întru totul de acord că noii veniți în orice domeniu nu trebuie lăsați să aștepte la nesfârșit, în ghetto-urile numite „aripi tinere", până când ajung să se blazeze. Totuși, actoria, ca și orice altă meserie, necesită o perioadă de ucenicie. Valoarea nu așteaptă a vârstei consacrare, dar are totuși nevoie de oarece maturizare. Ioana Anastasia Anton este conștiincioasă și cuviincioasă în rolul Ofeliei, dar nu mai mult decât atât. Cea mai bună scenă este cea a nebuniei, jucată pe dulap. Diana Cavallioti este răpitor de frumoasă, păcat că poartă aceeași rochie urâtă în tot timpul spectacolului. Înțelegem că dantela neagră pe căptușeala deschisă la culoare sugerează vivacitatea și frivolitatea personajului, dar Kothay Dobre Judit putea să-i facă măcar două, chiar dacă ambele de prost gust. Jocul Dianei Cavallioti este lipsit de nuanțe, de rafinament, ce mai, de profesionalism. Actrița păstrează tot timpul aceeași expresie, una care spune aproximativ așa: „degeaba încerci să mă păcălești, că io mi-s deșteaptă". Nu faci niciun serviciu tinerilor punându-i în situații pentru care, în mod evident, nu sunt încă pregătiți.

Bartha József, autorul atâtor decoruri admirabile (la *Avarul*, de pildă), nu a fost foarte inspirat. Dulapul său rotitor este doar plictisitor. După primele zece minute ale reprezentației, când încă pare o soluție scenică ingenioasă, nu face decât să se învârtă în gol, deoarece, în loc să creeze linii de forță mereu noi, aduce toate scenele la același numitor. Soluția sertarelor ca morminte, este de asemenea, nepotrivită, ea amintind de poanta cu „scheletul din dulap". Ideea regizorală de a-i face pe răposați să vină singuri, pe picioare, ca somnambulii, ca să se vâre în sertare, este de un comic involuntar irezistibil.

Aproape toți actorii vorbesc lungind vocalele, ardelenește, ca și cum s-ar fi contaminat de la colegul Mátray László. „Eeeeu vreaaau să răzbuuun pe tataaaa", cam așa sună replicile din acest Hamlet de provincie. Ce să-i faci, *Hamlet* e mai greu de jucat decât *Hamletmaschine*.

Marius STĂNESCU
Foto: Mihaela Marin

Daria DIMIU

Hamletul din spatele ochilor

Cercetători de calibru au socotit demult că o reprezentaţie integrală a *Tragediei lui Hamlet prinţ de Danemarca* (titlu redat conform versiunii româneşti de Vladimir Streinu), cu respectarea netrunchiată a replicilor şi a acţiunilor, cu intrările şi ieşirile tuturor personajelor (vreo 50, ţinând cont de numele proprii imaginate de Shakespeare şi de pluralul categoriilor de figuranţi – lorzi, ambasadori, curteni etc.) ar dura vreo şase ceasuri. Din bogata piesă a Bardului – nu odată acuzată de neorânduială din pricina acestei bogăţii! –, fiecare îşi construieşte *Hamletul* său, desemnat de dispoziţia, interesul intelectual, aplecarea afectivă proprii. De unde şi nevoia imperioasă a efectuării de tăieturi. Însă *Hamlet* se opune literalmente simplificării. Conţinuturi latente transpar în pofida comprimării textului din raţiuni scenice. Privată de latura metafizică (apariţia şi revelaţiile *Duhului*), drama de familie şi-ar pierde justificarea, lipsită de iz politic, substanţa piesei ar fi, de asemenea, diminuată.

Versiunea lui László Bocsárdi de la Teatrul Metropolis suscită interesul încă de la primirea caietului-program, pe a cărui primă copertă titlul piesei e încadrat de nişte cranii. Uşor înclinate, hârcile din colţuri, cu un aer aproape hâtru, ne scrutează jovial prin găvane. Paleta cromatică blândă şi luminozitatea prelucrării fotografice previne asupra unei montări îndepărtate de uzuala impresie de hecatombă.

Conform caietului-program, pentru adaptarea făcută de Alice Georgescu s-au utilizat textul original şi „variantele de traducere folosite în spectacolele lui Alexandru Tocilescu, Vlad Mugur şi Liviu Ciulei". Accesibilitatea limbii, dublată de atitudinea degajată a interpreţilor, desfiinţează posibila prăpastie dintre spectatorii de aici şi acum şi evenimentele înfăţişate, străine lor din punct de vedere spaţio-temporal. Textul curge plăcut, epurat de arhaismele inerente. Totuşi, formula în sine poate suscita cel puţin două întrebări majore: cum rămâne cu fidelitatea faţă de text şi cu impresia că regizorul s-a lăsat ghidat mai degrabă de montări, decât de traduceri precedente.

Oglinda scenei (lipsită de cortină) şi dimensiunile restrânse ale spaţiului de joc apropie spectatorii de interpreţi, sporind tensiunea. Un soi de imensă bibliotecă pe turnantă alcătuieşte decorul unic. Trei canaturi duble, străbătute de câte un ax median, desemnează, prin rotirea lor, spaţiile. Dar nimic nu este ceea ce pare a fi. Masiva piesă de mobilier are faţă dublă, astfel că repetata ei mişcare circulară de intensităţi variabile nu dă atât senzaţia schimbării de decor, cât a scurgerii timpului, respectiv a despărţirii scenelor. Cele şase uşi aparente sunt acoperite pe ambele părţi de oglinzi cu apele şi marginile marcate de vreme. Rotirea canaturilor pe axul lor la prima apariţie a fantomei subliniază deopotrivă neaşteptatul situaţiei, dar şi vârtejul din sufletul lui Hamlet. Sertarele ample de la bază îşi arată în final rolul de sicrie. Blatul de deasupra lor serveşte, în funcţie de necesităţi, drept galerie tainică (întâlnirea cu Ofelia), strană (rugăciunea încercată de rege), scenă („Cursa de şoareci") etc. De o parte şi de alta a imensului mobilier, câteva plăci de lemn se transformă la răstimpuri în scaune rabatabile.

Regizorul suprimă personaje, păstrând, pe lângă membrii familiilor – cea regală şi cea a şambelanului – doar pe cele strict utile acţiunii: Horatio ca tovarăş de încredere al prinţului, perechea de gropari şi cei doi curteni trădători. Păstrarea *preotului* (Romeo Tudor) – deşi convenţia scenică i-ar fi putut lesne suplini lipsa – pe de o parte, face logică legătura cu comentariile groparilor despre suicid, pe de alta, pare a friza

teoria că Shakespeare era catolic. De asemenea, înlătură pasaje care nu converg ideii sale, deplasează accente în intenția personajelor. Confruntarea din cimitir cu Laertes e doar verbală. Jonglează cu timpul, comprimându-l. Prin eliminarea completă din discurs a referirilor temporale (luni întregi s-au scurs între moartea bătrânului rege, nunta Gertrudei cu cumnatul ei tocmai se celebrase şi de aceea era adusă la cunoştința Curții în momentul începerii piesei) se potențează tragismul. Şi fragmentele purtătoare de accente comice, menite a detensiona atmosfera – cum sunt, în text, invitația la duel transmisă prințului de „musculița" Osric sau dialogul cu Ofelia din timpul cursei de şoareci despre culcatul în poala unei fete – au dispărut.

Teme ancestrale (dragostea, prietenia, trădarea, soarta) sunt tratate în formă actualizată. Versiunea lui Bocsárdi se sprijină pe replici-cheie, aparținându-i toate lui Hamlet, care constituie aici motorul lăuntric al personajului central şi îi clarifică evoluția.

Celebrul „To be or not to be" este redat prin „Să fii sau să nu fii". Transformarea pentru scenă a infinitivului în conjunctiv cu valoare imperativă deplasează monologul din sfera meditativ-filosofică într-un registru personal, mai apropiat acțiunii. Înainte de monolog, prințul sfâşie o latură a scenei, gest necesar pe de o parte pentru a explica prezența lamei în momentul respectiv, pe de alta, ca prevestind străpungerea celui ascuns, din scena iatacului.

O altă replică faimoasă este modificată ca exprimare şi punctuație: „Timpul şi-a ieşit din matcă. Soartă blestemată! Tocmai eu să fiu născut ca să-l aduc la loc?". Adverbul este singura remanență a mult discutatei ezitări a prințului. Dar interogația vizează mai degrabă injustețea sau caracterul aleator al sorții decât propria neputință de a trece la fapte.

„Inimă, nu-ți pierde firea! Nu lăsa să intre-n pieptul meu duhul lui Nero!" şi „Voi fi crud, dar nu-n afara firii" îşi impune Hamlet când se îndreaptă spre iatacul mamei, trădând un surprinzător amestec între natura sentimentală (îndemnul adresat inimii) şi rațională (referirea la Nero).

Din arborescența conținutului ideatic originar, Bocsárdi selectează oscilarea prințului între existență şi nonexistență. Evoluția personajului titular se trasează pe etape clinic stabilite ale depresiei: stresul declanşat de o traumă trecută (moartea imprevizibilă a tatălui) îl aduce în scenă pe fiu pradă unei irascibilități de necontrolat. Faptul că cei din jur nu-i percep durerea sau vor să i-o abată, că nu-i oferă sprijin afectiv şi nici măcar nu-i permit ca, prin întoarcerea la Wittemberg, să se detaşeze de acest climat neprielnic îl aduce întâi în stare halucinatorie, apoi la a cataloga întreaga Danemarcă drept închisoare şi, în cele din urmă, la înmugurirea ideii suicidului din celebrul monolog *„To be or not to be"* (însoțit, în montare, de lucirea unei lame), oprită doar de teama omenesc-religioasă de ce o fi „dincolo". În actul II, când, fidel promisiunii făcute regelui, Polonius i se înfățişează prințului pentru a-l iscodi, tentația autosuprimării mijeşte din răspunsurile acestuia, aparent în răspăr – „**Polonius**: N-ați vrea să schimbați aerul?, **Hamlet**: *În mormânt.*" – şi din repetiția „afară doar *de viața mea, de viața mea, de viața mea*" (*subl. ns.*).

Firescul instinct de conservare îi dictează subiectului cu tendințe suicidare să încerce întâi remedierea situației prin alte modalități. Astfel, tentativele de suprimare a uzurpatorului precum şi lichidarea trădătorilor cu aceeaşi armă (scrisoarea) țin de conştientizarea propriei misiuni – „Timpul şi-a ieşit din matcă! Soartă blestemată! Tocmai *eu* să fiu născut ca să-l aduc la loc?" (*s. ns.*). Amânată la prima ocazie din considerente morale – căci pedepsirea vinovatului cufundat în rugăciune ar echivala cu o răsplată –, eşuată a doua oară printr-un *quiproquo*, săvârşeşte omorul în scena duelului, el însuşi fiind pe moarte. Tripla sa răzbunare (a tatălui, a mamei şi

a lui însuşi) fiind îndeplinită, rămânerea lui Hamlet pe marginea coşciugului căscat constituie, simbolic, liniştea atâta vreme căutată şi cu atâta zbucium dobândită.

Anunţată de Rosencrantz şi Guildenstern, trupa de actori ale căror talente enumerate de Polonius iscă îndeobşte zâmbete este formată în această versiune scenică din doar doi: din cei care îi joacă pe gropari...

Pentru reprezentaţia pusă la cale de prinţ au fost dispuse în unghi drept, într-o margine de rampă, şase scaune transparente. Hamlet însuşi îşi asumă dublul rol de interpret şi comentator. Având în vedere că poartă acelaşi nume şi aceleaşi haine cu defunctul lui tată, e de înţeles reacţia lui Claudius. Mişcarea acestuia este elocventă: confruntat cu reconstituirea propriei crime, uzurpatorul nu se trage poticnit înapoi, căutând ieşirea – cum îndeobşte e redat fragmentul –, ci se năpusteşte înainte, spre platforma teatrului în teatru. Astfel, strigătul lui („Lumină! Lumină!") nu e dictat aici de groază, ci de dorinţa de a repeta asupra fiului crima săvârşită asupra tatălui.

Încă nu amuţise gongul, că apar groparii. Tot ei şi închid spectacolul. Îmbrăcămintea lor ternă aminteşte prin croiul cazon de vremurile tulburi în care Shakespeare îşi plasează piesa, deşi elemente de conflict extern (precum relatarea Duhului despre Norvegia sau sosirea lui Fortinbras) sunt înlăturate din text.

Întrevederea ticluită de rege şi Polonius între Hamlet şi Ofelia pentru ca, dosiţi, să afle dacă din dragoste e Hamlet nebun e abil dirijată. Acordeonul manevrat de Igor Caras acoperă cu sunete crescânde de romanţă singura parte care l-ar confirma pe Polonius şi, eventual, l-ar izbăvi pe prinţ – îmbrăţişarea celor doi tineri.

Spectacolul se centrează pe raportul aparenţă–esenţă. Hamlet nu e nebun, deşi deseori pare (îl repede pe vechiul său tovarăş Horatio când acesta i se înfăţişează prima dată, o acuză pe Ofelia – de el boită în scena cu „Du-te la mănăstire"! – că se sulemeneşte etc), Claudius nu e bun, prevenitor şi compătimitor cum se străduie să se arate, Polonius ascunde mai multă inteligenţă decât lasă să transpară din cuvinte. Gertrude însăşi, al cărei rol este uneori tratat în alte spectacole ca secundar, se integrează acestui continuu balans, căci albul (interpretabil ca nupţial) rochiei scurte se observă de sub vesta neagră din dantelă cu ochiuri rare, amintindu-i prin culoare mereu noului rege păcatul strigător la cer şi eventual şi pietatea proaspetei soţii faţă de soţul legiuit.

Dinamismul exterior pierde teren în favoarea confruntării lăuntrice. Polii acţiunii, nepotul-fiu şi unchiul-tată („destul de rude, însă nu-nrudiţi") sunt împinşi de mize diferite – Puterea (*Claudius*) şi Adevărul (*Hamlet*) –, cărora le subordonează totul.

Bocsárdi nu şi-a propus ca, preţ de aproximativ trei ore, să dea răspuns frecventei întrebări dacă Hamlet e nebun. Răspunsul său – negativ – e de mult găsit, şi funcţionează ca premisă în construirea unui spectacol lucid şi raţional. Ipoteza prefăcătoriei asumate de la început de către prinţ este exclusă voit. De aceea, a şi îndepărtat din text replica explicativ-prevenitoare „Aşa cum poate, cred, va trebui / Să-mi pun obrazuri vechi de măscărici" (Hamlet către prieteni, după primul dialog cu Duhul, cf. traducerii Vladimir Streinu).

Nebunia lui Hamlet este menţionată de mai multe ori, cu nuanţe diferite în funcţie de cine o aduce în discuţie: îndoielnic de către Claudius, satisfăcut de către Polonius când crede că i-a dibuit sursa în dragostea pentru propria fiică şi ezitant în scena cu „vorbe, vorbe, vorbe...", de prinţ însuşi când le spune spre colportare lui Rosencrantz şi Guildenstern că nu-i nebun decât când bate vântul dinspre nord-vest, răspicat de către Gertrude după uciderea şambelanului şi, în final, simplu de către gropar, cu încrederea omului de rând în zvonurile emanate de la centru.

Jocul actoricesc nu poate fi discutat altfel, decât în strictă corelare cu gesturile, vorbele şi intenţiile personajelor. Corporalitatea slujeşte pe de-a-ntregul plăsmurii. Mişcarea scenică fiind redusă la minimum necesar, punctul comun al interpretării rezidă în forţa mimicii şi în concentrarea din priviri.

Marius Stănescu pune în evidenţă zbuciumul nefericitului dulce prinţ prin inepuizabile resurse ale ambiguităţii.

În interpretarea lui Sorin Leoveanu, personajul Claudius câştigă în complexitate. Caracterizarea drept personaj negativ nu se reduce la simpla calitate de uzurpator, ci e îmbogăţită prin virilitate, inteligenţă şi farmec. În scenele cu Gertrude se arată posesiv – o sărută pătimaş, în asalturi aproape sălbatice, iar când Rosencrantz şi Guildenstern se înfăţişează perechii regale, îi mută în cealaltă parte a scenei, doar pentru ca ei să nu fie tentaţi a privi sub fusta reginei, care se aşezase neglijent. Prin felul calculat şi rece de a-şi urmări scopurile, se dovedeşte un maestru al manipulării: fratricidul, apoi căsătoria cu *Gertrude* fuseseră paşii necesari spre tron, eliminarea fizică a lui *Hamlet* (indiferent dacă instrumentul ar fi trimiterea în Anglia sau *Laertes*) – consolidarea lui.

Sub masca îngrijorării, Claudius vrea să se asigure că Hamlet e nebun, căci această stare a nepotului-fiu i-ar aduce liniştea. La Wittemberg nu îi permite să se întoarcă, deşi unui alt curtean şi fiu (*Laertes*) îi dăduse încuviinţarea să se înapoieze în Franţa. Rostită cu emoţie fabricată în timp ce o îmbrăţişează tandru pe regină, această interdicţie lasă impresia de a fi dictată de chibzuinţa unui cap de familie şi conducător de ţară. În fond, nu este decât corespondentul machiavellic al zicalei de a-ţi ţine prietenii aproape, dar duşmanii şi mai aproape. Un potrivnic din preajmă poate fi mai lesne supravegheat. Monument al disimulării, regele aruncă priviri piezişe, încărcate de ură şi neîncredere, chiar când dă glas cald cuvintelor celor mai potrivit alese.

Se cuvine reţinută scena rugii: deşi se află în ambianţa plină de sfinţenie a capelei castelului, în faţa unui şir de călugări cuprins de pioşenie şi învăluit în acorduri de cor religios şi cu toate că mintea îi impune să se închine, trupul nu se poate supune. Semeţia de a-şi fi dat deoparte fratele pentru a deveni cel mai mare respinge ideea unei existenţe mai puternice, căreia, totuşi, îi cerşeşte ajutorul. Deoarece genunchii refuză să se îndoaie, Claudius recurge chiar şi în faţa Celui-de-Sus la meşteşugul ipocriziei, lovindu-şi cu sete un picior, astfel încât să cadă într-o rână.

În prima scenă cu *Claudius* (când *Laertes* vine să ceară învoirea regală de a se întoarce în Franţa), senzuala regină *Gertrude* (Diana Cavallioti) se sprijină molatic de peretele din dreapta al cutiei italiene şi fumează cu un aer absent. Ea foloseşte ţigara ca pe o pavăză împotriva sărutărilor pătimaşe ale lui Claudius. Atitudinea ei dă răspuns întrebărilor latente desprinse din lectura piesei: ce sentimente va fi avut regina faţă de cumnat? Cât sentiment de culpabilitate va fi zăcând în spatele remarcii ei din timpul „Cursei de şoareci" – că regina din teatrul în teatru prea se jură? Ce efect au asupra ei vorbele lui Hamlet din iatac? Şi de ce bea din cupa otrăvită, deşi noul soţ o opreşte?

În rolul şambelanului, Alexandru Repan dovedeşte o captivantă forţă a privirii încă din prima înfăţişare, când e jenat de relaţia din perechea regală; comunică extraordinar cu Laertes şi pândeşte orice semn al lui Claudius pentru a prevedea efectul vorbelor. În întregul comportament descins din poziţia sa la Curte, Polonius se arată fidel liniei de mijloc propovăduite lui Laertes: supus superiorilor, destul de amical cu Hamlet, deschis în vorbă, însă reţinut în purtări. Chiar şi în relaţia paternă se arată diferenţiat: cald, dar ferm în poveţele către fiu; drastic, dar înţelegător şi cu o dâră de nostalgie către Ofelia.

În actuala montare, *Duhul* nu e vizibil şi altora, ca să aibă credibilitate maximă. În piesă, Marcellus şi Bernardo îi simt prezenţa mută şi ameninţătoare pe metereze în timp ce fac de gardă, iar Horatio relatează că încercase chiar să-l atragă la vorbă. Nici măcar regina nu-l percepe, în pofida apariţiei din iatacul ei şi a dialogului cu Hamlet.

Personajul *Duhului* nu are nimic terifiant; iese din sfera umanului doar prin machiaj – nici el accentuat. Doar urma cucutei – prelinsă pe falcă de la urechea dreaptă – e proba incontestabilă a mârşavului omor.

Florin Zamfirescu umanizează Duhul. Blocat între pământ şi cer, deoarece fusese trimis pe lumea cealaltă fără a se fi spălat de păcate, bătrânul rege danez păstrează atribute terestre: e îmbrăcat lumeşte, aidoma lui Hamlet, Ba, chiar muşcă dintr-un măr într-o trecere inventată prin scenă. Până la a i se decide cartiruirea în sfera spiritelor, puterile lui sunt limitate, ceea ce explică oarecum de ce, pentru a-şi face dreptate, nu-şi bântuie ucigaşul (cum fac, la Shakespeare, alte fantome), ci are nevoie de răzbunarea fiului. Devoalarea crimei are firescul oricărei relatări. În ambele dialoguri cu fiul, glasul fantomei se încălzeşte doar întru apărarea reginei.

După pauză, *Ofelia* (Ioana Anastasia Anton) apare pe acoperişul bibliotecii, cum fusese machiată de Hamlet înainte. Scena are două părţi distincte: întâi, orfana se învârte la înălţime, cântând; după ce Claudius o prinde în braţe şi o aduce pe pământ, ea împarte celor prezenţi imortele albe, înfipte într-un ghiveci de ceramică. Abia acum, jos, costumaţia ei atestă nebunia: rochiei bufante, de mătase de un albastru aprins îi contrastează dramatic pantofi negri cu platformă şi toc cui, închişi peste şosete cu lungimi şi imprimeuri diferite. Coroborate, părul vâlvoi în locul codiţelor împletite, odinioară cuminte lipite de creştet; culoarea şi croiul provocator al rochiei de acum ştergând amintirea rezervatului deux-pièces pastel, paşii aţâţători din jurul barei centrale indică plastic restrişte a personajului, brusc suspendat, prin moartea tatălui şi crima iubitului, între condiţia de copil şi cea de femeie.

Bocsárdi a vrut să creeze un Hamlet al secolului XXI, stăpânit de problemele contemporane, nu de cele ale secolelor XVII (al scrierii) sau XIII (al *Cronicii* lui Saxo). Subtextul legii salice a dispărut complet. Chiar şi oroarea fratricidului urmat de incest s-a estompat. Rămâne doar jalea unui fiu, care nu se acomodează în noua ordine a lumii. Pentru înmormântare, „morţii" evoluează singuri spre morminte, ca în transă. Doar Hamlet cel tânăr, rămas un timp singur în scenă, e prăvălit de gropari în locul cel de veci. Horatio – contrar textului – intrase şi el în mormânt. Voinţa regizorală şi tăieturile operate impunând o altă logică a acţiunii, relaţia iniţială / originară dintre supravieţuitorul Horatio şi muribundul „dulce prinţ" se schimbă complet în scena finală. Negaţia lui Horatio din piesă, care în context purta accente de împotrivire şi revoltă în faţa nedreptăţii şi a morţii, devine, prin intonaţia actorului şi logica montării, refuzul de a perpetua povestea lui Hamlet. Unicul martor direct fiind suprimat, adevărul lui Hamlet e sortit uitării odată cu închiderea personajului titular în fatidicul sertar. *„Şi restul e tăcere"...*

Teatrul Metropolis – Hamlet **de William Shakespeare. Adaptarea: Alice Georgescu, după textul original şi variantele de traducere folosite în spectacolele lui Alexandru Tocilescu, Vlad Mugur şi Liviu Ciulei. Regia: László Bocsárdi. Decorul: József Bartha. Costumele: Judit Dobre Kothay. Muzica: Árpád Könczei. Mişcare scenică: Fatma Mohamed. Light design: Tamás Bányai. Cu: Marius Stănescu (*Hamlet*), Sorin Leoveanu (*Claudius*), Florin Zamfirescu (*Fantoma*), Alexandru Repan (*Polonius*), László Mátray (*Laertes*), Cristian Moţiu (*Horatio*), Sorin Dobrin (*Rosencrantz*), Alin Teglaş (*Guildenstern*), Romeo Tudor (*Preotul*), Diana Cavallioti (*Gertrude*), Ioana Anastasia Anton (*Ofelia*), Coca Bloos (*Un gropar / Lucianus*), Igor Caras (*Ajutorul de gropar / Actorul Regină*). Data reprezentaţiei: 15 ianuarie 2009.**

TNB

Irina IONESCU

Exclusiv valoare simbolică

Textele primilor noştri dramaturgi (în marea lor majoritate: traduceri, adaptări, localizări) au prilejuit de-a lungul timpului montarea unor spectacole adorabile (în regia Sandei Manu, cele mai recente dintre ele), pentru că, dincolo de intrigile uşurele pe care le conţin, propun personaje credibile, bine definite şi mai ales ofertante. Permit regizorilor şi actorilor să improvizeze, să dezvolte schemele scrise şi să construiască, pe baza elementelor existente, situaţii şi replici noi. Sunt sau pot fi exerciţii de scenă foarte bune.

Molto, gran' impressione într-o soarea la teatru prezintă fragmente din aceste texte, fiind un spectacol despre începuturile timide ale artei scenice în România, despre cum se făcea teatru (culisele care păstrează secretele meseriei vor fascina, probabil, mereu) şi despre motivaţiile diverse ale primelor grupuri de iniţiativă.

Textul acestui spectacol, un eseu teatraliza(n)t de fapt, se concentrează însă pe sublinieri ideologice şi declamaţie. Asumă ideea că teatrul jucat pe scena unei instituţii suficientă importanţă personajelor. Adică, tocmai acelor elemente care, printr-o valorificare ingenioasă a talentului şi a experienţei actorilor din distribuţie, ar fi putut să aducă în prim-plan comedia de bună calitate.

Nu conţine scene de violenţă, nu este vulgar sau de şoc cum sunt, după părerea regizorului, majoritatea spectacolelor de succes în teatrul românesc de astăzi, dar nici nu reuşeşte să revitalizeze scrierile aduse în discuţie. Vorbeşte despre importanţa şi valoarea reperelor istorice, fără să ofere o demonstraţie onorabilă, care să-i susţină afirmaţiile.

Încercările de a stoarce aplauzele spectatorilor folosesc, pe rând, caricatura, travestiul, chiar extinderea spaţiului de joc spre sală, astfel încât, să nu lipsească elementele de surpriză şi inversarea punctelor de atracţie. Sunt adaptate chiar, pentru un plus de ritm şi energie, dansuri celebre în industria muzicală (pe acorduri celtice, în original). Tertipuri şi invenţii regizorale ce contrastează totuşi puternic cu idealismul textului, pentru care nici cromatica naţională nu părea să se preteze asocierii cu obiecte vestimentare invizibile, în mod normal.

Pentru eforturile de a trece rampa (şi la propriu, de această dată) pot fi menţionaţi foarte mulţi dintre actorii din distribuţie: Magda Catone, Ovidiu Cuncea, Silviu Biriş, Monica Davidescu, Raluca Petra. Actori cu ani buni de experienţă în roluri de comedie, pentru care *emploi*-ul nu mai pune bineînţeles nici un fel de probleme. Coregraful Florin Fieroiu îşi face şi el simţită prezenţa, jocul actoricesc fiind direcţionat, mai ales pe durata monoloagelor, spre mult mai multă mişcare, decât ne-am fi aşteptat. Ileana Stana Ionescu şi Mircea Albulescu pot fi revăzuţi, în roluri de mici sau foarte mici dimensiuni de această dată, cu aceeaşi prezenţă şi putere de dominare a spaţiului teatral.

Obligaţie repertorială, cu valoare simbolică şi subvenţii de la bugetul de stat, montarea lui Dan Tudor nu prezintă garanţiile longevităţii unui succes de casă şi nu se anunţă a fi nici răsfăţata premiilor de specialitate. În condiţiile în care, „mahalagiii nu sunt mofturoşi", rămâne pentru publicul larg o alegere posibilă, într-un teatru democratic, pe gustul fiecăruia.

Constantin PARASCHIVESCU

Oscillante impressione

Cu alură de superproducție, T.N.B. a prezentat la începutul anului 2009 în sala mare un spectacol despre începuturile teatrului românesc, pe texte ale primilor dramaturgi din secolul XIX, Costache Faca, Matei Millo, Costache Caragiale. Numit de cel ce le-a selectat, prelucrat şi adaptat într-un scenariu, Romulus Vulpescu, ***Molto, gran' impressione într-o soarea la teatru***, spectacolul face parte din Programul „teatru nou cu piese vechi", din care s-a mai prezentat, cu vreo doi ani în urmă, *Sânziana şi Pepelea* de V. Alecsandri în regia lui Dan Tudor. Tot lui i s-a încredințat şi actualul scenariu, ca o provocare, hazardându-se să caute „în trecut", să facă „arheologie", cum zice în caietul de sală, în vreme ce teatrul românesc e invadat de violență, vulgaritate şi şoc – cu orice preț! „Am fost puțin intrigat de italienescul titlu ales de scenarist, dar l-am regăsit pronunțat într-un dialog dintre două tinere, leşinate după reprezentațiile trupelor străine, favorizate atunci de ocârmuire («la comedia nemțească am plâns până am leşinat») şi astfel convinse că „program «operele astea *molto, gran' impressione îmi fac*»".

Textele, lipsite de intrigă, ilustrează cu precădere trei aspecte caracteristice epocii: formarea şi promovarea limbii române, condițiile vitrege în care erau silite să joace abia înfiripatele trupe de artişti autohtoni, modul de interpretare afectat de diletantism şi exagerațiuni. Surprinse în încercări literare dintr-o perioadă de

zece ani – comedia „în trei acturi" *Franțuzitele* de Faca (1833), scenele lui Millo în versuri *Un poet romantic* (1835), farsa O *repetiție moldovenească* (1844) – ele se constituie în mărturii prețioase ale unor antecedente de afirmare strălucită în deceniile următoare a literaturii noastre originale prin creațiile lui Alecsandri, I.L. Caragiale, Eminescu. Demers îndreptățit, astfel, pentru prima noastră scenă, care a ales, să-l fructifice cu o echipă de peste 20 de actori, tineri și vârstnici, într-un spectacol ambițios, de amploare. Dan Tudor a exploatat spațiul sălii mari prin apariții ale actorilor pe culoarele dintre rânduri, a dinamizat schimbul de replici cât și unde s-a putut, a creat grupuri expresive de compoziție (cucoanele: *Elenca* – Ileana Olteanu, *Smaranda* – Ilinca Goia, *Catinca* – Monica Davidescu; domnișoarele: *Homiceanu* – Raluca Petra, *Marghiolița* – Oana Vânătoru; apariția intempestivă a *Doamnei Mase* – Ileana Stana Ionescu, înfruntarea ei cu *Costache Caragiale* – Tomi Cristin pe care l-am văzut eu și *Boian sufleurul* – Mircea Albulescu). Și, în acord cu scenografa Florilena Popescu-Fărcășanu, a conceput jocul fără decor, ca pe vremea evocată, doar cu o masă a sufleorului, de unde Mircea Albulescu, cu un chipiu pe cap și plete răsfirate, corectează uneori cu câte un cuvânt protagoniștii, dirijează când ei cântă, se ia cu mâinile de cap când se ceartă sau surâde când sunt prețioși și ridicoli. *Molto, gran' impressione* mi se pare că produc costumele, o adevărată feerie de culori în stil operetistic, dar plăcute privirii prin varietate și armonie, și, la urma urmei, pentru valorificarea ingenioasă a unui trecut sărăcuț, și vitreg în mijloace.

Ceea ce nu se încheagă este motivația, tâlcul evocării. Textele folosite în scenariu conturează, în bună parte, condițiile unei repetiții teatrale proprii farsei *O repetiție moldovenească*, fragmentate, însă, pe episoade care nu se concentrează într-o direcție unitară clară. Ceea ce derutează, nu satisface așteptările și dă întregului joc teatral impresie oscilantă. Mai supără stridențele sonore, majoritatea protagoniștilor – începând cu „poetul romantic" Ovidiu Cuncea – preferând acutele exagerate în rostire, care sparg efectele presupus amuzante ale limbii în formare din trecut. Ar fi de reținut prestația lui Tomi Cristin în *Costache Caragiale*, chiar dacă prea serios în joc, hazul autentic al lui Daniel Badale în episodicul *Dumitru*, răbufnirea Afroditei Andone într-un moment de savuroasă confesiune a *Leancăi*. Nume de prestanță se pierd, însă, în simple acte de prezență, ca Magda Catone (*Coana Tinca*), Andrei Duban (*Greceanu*), Armand Calotă (*Teodorini*), Dorin Andone (*Sterian*). Grosier, travestiul impus lui Orodel Olaru (*Idieru*) pentru un rol de femeie.

Tristă, dar reală, previziunea din două versuri actualizate: *„Viitor de aur țara noastră are / Și prevăd prin secoli vremi sărăcitoare"!...*

Teatrul Național București – Molto, gran' impressione într-o soarea la teatru. **Scenariu de Romulus Vulpescu după texte de Costache Faca, Matei Millo, Costache Caragiale. Regia: Dan Tudor. Scenografia: Florilena Popescu-Fărcășanu. Muzica: Vlad Crețu. Mișcarea scenică: Florin Fieroiu. Cu: Mircea Albulescu (*Boian*), Ileana Stana Ionescu (*Doamna Mase*), Tomi Cristin / Marius Bodochi (*Costache Caragiale*), Magda Catone (*Coana Tinca*), Ovidiu Cuncea (*Poetul*), Ileana Olteanu (*Cocoana Elenca*), Ilinca Goia (*Cocoana Smaranda*), Monica Davidescu (*Cocoana Catinca*), Andrei Duban / Șerban Ionescu (*Greceanu*), Armand Calotă (*Teodorini*), Dorin Andone (*Sterian*), Silviu Biriș / Răzvan Oprea (*Nicolau*), Raluca Petra (*D-ra Homiceanu*), Oana Vânătoru (*D-ra Marghiolița*), Orodel Olaru (*Idieru*), Daniel Badale / Eduard Adam (*Dumitru*), Afrodita Andone / Rodica Ionescu (*Leanca*), Silviu Oltean (*Anton*). Data reprezentației: 9 ianuarie 2009.**

Nicolae PRELIPCEANU

Camerista Florinei Cercel

Spectacolul de la sala Atelier a TNB, cu această adaptare după Hermann Broch, un scriitor prea puțin cunoscut la noi, este, de altfel, un *one-man-show*, în ciuda faptului că mai e distribuită o actriță, în afară de Florina Cercel. Hildegard, fata pe care camerista Zerlina a crescut-o de la naştere şi căreia îi slujeşte şi în momentul povestirii, spre bătrânețe, nu este decât o umbră de sprijin, un fel de alibi pentru viața cameristei.

Rolul Florinei Cercel e deosebit de greu, ea duce în spate un spectacol întreg, aşa cum duce, dincolo, în poveste, viețile stăpânilor ei, pe rând. Dar experiența acestei actrițe îşi spune cuvântul şi, ca spectator, nu am avut timp să mă plictisesc niciun singur minut. Ea ştie să-şi poarte personajul de la umilitatea cameristei – care îşi rememorează viața, dându-şi seama, a cine ştie câta oară, că şi-a ratat vocația familială, că ar fi vrut şi ea să aibă un cămin propriu, un soț, un copil – la triumful asupra nobilului care încalcă barierele sociale şi se îndrăgosteşte de ea. Dar rezultatul e, până la urmă, acelaşi. Cuvintele actriței fac parcă să se nască în fața noastră scenele pe care le povestesc, mai ales misteriosul pavilion spre care nobilul său amant o aduce, după ce ea însăşi manevrase ca să ajungă acolo, refuzând orice îmbrățişări pe furate, aşa cum făcuse până atunci, cu bărbați de ocazie de categoria ei.

Dan Stoica a regizat un spectacol care, de fapt, stă în actrița din centrul său. Perdelele şi perdeluțele care alcătuiesc scenografia nu fac figură prea bună în economia spectacolului; sigur, poți bănui că regizorul s-a temut de scena goală, pe care monologul Zerlinei, aşa cum a fost el dirijat, ar fi suplinit şi decorul, pentru că, oricum, cuvintele ne transportau în afara scenei, în viața trecută a personajului. Dar, în fine, călcând şi schimbând aşternuturi, camerista este mai verosimilă pentru spectatorul care se mai poate

crampona de elementele ultrarealiste ale unui spectacol cuminte. Mie personal, fluturările de perdele îmi evocă un film prost de altădată, despre Beethoven, înfăţişându-l pe erou în timp ce compunea *Sonata Lunii*, după nişte perdele care fluturau, iar Luna se vedea, undeva, departe, ceţoasă, prin ele.

Toată compoziţia aceasta ar fi căzut baltă dacă rolul nu ar fi încăput pe mâna unei actriţe de talia Florinei Cercel, care reuşeşte o adevărată performanţă artistică, de una singură. Adaptarea textului lui Hermann Broch îi aparţine chiar regizorului, Dan Stoica, scenografia e semnată Gabriela Bondărescu-Catargiu, iar mişcarea scenică, Loredana Jurje.

Cehov cu happy-end

Cu toate zbaterile personajelor, cu toate frământările lor, cu psihologia lor complicată sau simplă, aproape de nazism, ca-n cazul lui Von Koren, nuvela cehoviană ***Un duel*** ajunge la un liman, să-i zicem, pozitiv. Obişnuiţi cu finalul tragic al pieselor şi povestirilor lui Cehov, aşteptăm, în final, lovitura de măciucă, iar aceasta nu mai vine. Dimpotrivă, cuplul de oameni de nimic se apucă de lucru, ca să-şi plătească datoriile. Povestea lui Laevski, un personaj tipic rusesc de început de epocă modernă (chiar autorul face apel la personaje literare ruseşti, exemplare, precum Rudin, sau la oamenii de prisos ai înaintaşilor săi direcţi), viaţa sa cu o femeie măritată (nu cu el), care scandalizează provincia unde au ales să se refugieze, dispreţul, ba chiar ura lui Von Koren, naturalistul cu apucături sau, mai degrabă teorii, naziste, conform cărora toţi cei ca el trebuie ucişi sau măcar închişi pe viaţă, totul concura la un final tragic, dat fiind şi titlul povestirii. Ei bine, Cehov întoarce, cam artificial e drept, finalul într-unul care lasă să se întrezărească speranţe: inutilii devin utili, aroganţii şi destrăbălaţii devin umili şi virtuoşi, iar nazistul *avant la lettre* („nemţii te-au stricat", îi reproşează mereu, lui Von Koren, doctorul Samoilenko, personajul cel mai uman şi mai simpatic al întregii poveşti) devine uman şi sentimental *à la russe*. Şi felul cum are loc duelul e unul caricatural, dacă ne gândim la alte asemenea întâmplări din marea literatură rusă, la Lermontov în primul rând.

Din toate acestea, Alexandru Dabija a făcut un spectacol de teatru fără fisuri, care se urmăreşte în modul cel mai natural timp de două ore şi zece minute. E uşor de condus un spectacol cu multe „vârfuri" de acţiune, cu întorsături de situaţie şi dezvăluiri şocante. O poate face orice regizor. Dar să conduci cu atâta siguranţă spectacolul unor conştiinţe mărunte care nu trăiesc, în fond, mai nimic şi care fac şi din vârful lor de viaţă, duelul, un eveniment oarecare, fără morţi şi răniţi, nu e la îndemâna oricui. Cu atât mai mult cu cât nu toţi actorii mi s-au părut tot timpul în rol.

Diana Dumbravă, în rolul Nadiei, femeia măritată care fuge de la bărbatul ei cu un altul, Ana Ciontea, Maria, mic-burgheza de provincie care încearcă să o aducă pe calea cea bună, Vlad Ivanov, doctorul Samoilenko, singurul care „compătimeşte" cu cei doi „ilegali" şi Gavril Pătru, Laevski, perechea celei dintâi, fac roluri conduse cu abilitate şi dăruire de la un capăt la altul. În buna, deja, tradiţie a teatrului de azi, drama se deghizează în comedie pe aproape tot parcursul ei, iar Ana Ciontea şi Vlad Ivanov excelează în acest gen, nu fără treceri tulburătoare la dramă, atunci când interesele poveştii o cer. Răzvan Oprea, în rolul neamţului intransigent, mai scoate din când în când piciorul din cercul trasat de rol şi de regizor, momente când spectatorul simte asta şi atenţia scade. În schimb, în părţile dure şi cinice este excelent şi el, ca şi ceilalţi. Diana Dumbravă, Nadia, are aerul abulic al cuiva care nu s-a trezit bine din somn; doar eventualitatea vreunei noi aventuri o trezeşte din când în când. Asta, fireşte, până la convertirea finală, de altfel greu de acceptat altfel decât în principiu. Un rol prea îngroşat mi s-a părut că

Diana DUMBRAVĂ şi Ana CIONTEA

Foto: Augustin Bucur

Marius RIZEA, Vlad IVANOV, Dan TUDOR, Răzvan OPREA

Foto: Augustin Bucur

face Ioan Andrei Ionescu, Kirilin, amantul de o noapte al Nadiei care-şi revendică şi alte nopţi. Mihai Calotă, în rolul tânărului Acimianov, care o adulmecă şi el pe eroina acestei poveşti, are acelaşi aer de extraterestru din alte spectacole şi, deci, roluri. Ceea ce îl prinde încă s-ar putea să devină manieră şi să deranjeze la un moment dat. Cât despre rolul diaconului, încredinţat de regizor lui Marius Rizea, acesta e unul în întregime comic, iar actorul se descurcă de minune, îl simţi tot timpul în elementul său. Dintr-un rol fără ofertă, cel al ordonanţei, regizorul şi actorul Dan Tudor fac unul de comedie burlescă, subliniat şi de reacţia celorlalte personaje. De prisos să spun că, aici, autorul dramatizării iese din nuvela cehoviană, dar nu fără efect la public. Poate, cine ştie, ar mai fi trebuit redus câte ceva din gesturile explicit sexuale, ca să ne exprimăm în jargonul epocii noastre, şi asta nu ar fi redus cu nimic aura de tâmpit a personajului. Sigur, însă, toată această gestică trivială e o cortină pe care finalul, când acelaşi personaj citeşte versuri din Puşkin, menţionând după lectură numele autorului, are un dublu efect. Cu o scurtă apariţie în scena duelului, Axel Moustache, pe care-l ştiu din filmul lui Radu Gabrea, *Cocoşul decapitat*, atrage atenţia asupra calităţilor sale de comic. Corect Dragoş Ionescu, în Nikodim.

În fine, Cehov scrie mereu aceeaşi poveste a micului intelectual (de ce numai burghezii să se bucure de acest, în fond, diminutiv?) cu tentaţii ample, cel pe care aripile sale de pitic îl împiedică să zboare, exact invers decât cele ale albatrosului contemporan cu el din cealaltă parte a continentului. Şi aici, cuplul, ilegal la început şi legalizat în faţa lui Dumnezeu la final, are senzaţia că a nimerit într-o fundătură de unde nu mai poate să iasă. Chiar dacă aici visul de plecare are ca ţintă Petersburgul, visul e acelaşi cu al celor trei surori („La Moscova, la Moscova..."), în fond cel al românului de acelaşi calibru intelectual, doar cu semnul geografic schimbat (Parisul). Şi ca să se lege şi altfel decât prin citatul direct cu înaintaşii săi, Puşkin, Lermontov, Tolstoi, Cehov îi aruncă pe eroii săi într-un fel de avanpost al Siberiei, care era pentru ruşi Caucazul. Şi prin această nuvelă foiesc cecenii şi tătarii, ba chiar la un moment dat diaconul are o scurtă discuţie cu hangiul Kerbalai (dar numai în nuvela originară, nu şi în dramatizarea ei) despre cele două credinţe, cea creştină şi cea islamică. Problema e, aşadar, veche şi ameninţă să se eternizeze.

De menţionat şi prezenţa, cu scurt rol de cor asemenea celui antic, a unor studenţi teologi, care cântă două cântece bisericeşti în relaţie cu povestea îndrăgostiţilor ilegali. Dar dicţia nu-i ajută şi, dacă n-aş fi citit în program că aceste două cântece se intitulează *Doamne, femeia ceea ce căzuse* şi *Troparul cutremurului*, nu aş fi fost prea sigur de rolul lor. Scenografa Liliana Cenean a pus pe scenă şi o carenă de vapor, pupa unei nave care – nu-i aşa? – pleacă, visul încremenit pe loc al cuplului de autoexilaţi. De plecat tot pleacă cineva în final, şi acesta este naturalistul, care va reveni la anul şi tot mereu la fel. Dar plecarea lui nu e aidoma celei visate de Laevski şi Nadia.

Spectacolul lui Alexandru Dabija poate fi citit ca unul polemic faţă de moda timpului, chiar dacă personajele nu sunt manierizate spre a semăna celor din 1891, când a apărut nuvela, în schimb ele mănâncă-mănâncă pe scenă, ceea ce nu cred că s-a mai întâmplat de mult la Teatrul Naţional din Bucureşti, şi cu atât mai puţin în spaţiul (că scenă nu pot să-i spun) de la Atelier. Aşa cum constatasem şi la unele spectacole englezeşti cu Shakespeare, anul trecut, îţi dai seama cu bucurie că mai poate exista teatru cu actori care utilizează textul, cuvintele unui mare scriitor, nu numai gestica, trupul propriu şi alte trucuri atât de gustate astăzi, inclusiv de subsemnatul.

Teatrul Naţional, Bucureşti – Un duel, **după Cehov. Regia şi ilustraţia muzicală: Alexandru Dabija. Scenografia: Liliana Cenean. Cu: Diana Dumbravă, Ana Ciontea, Vlad Ivanov, Dan Tudor, Gavril Pătru, Răzvan Oprea, Marius Rizea, Ioan Andrei Ionescu, Mihai Calotă, Dragoş Ionescu, Axel Moustache. Corul: Marian Datcu, George Gologan, Silviu Gabriel Enache, Răzvan Ciubotaru, Alin Alexandru Copceag, studenţi la Facultatea de Teologie Ortodoxă „Patriarhul Justinian" Bucureşti. Data premierei: 25 februarie 2009.**

Ştefan OPREA

Umbrele Estului sălbatic

Din grupul de dramaturgi basarabeni, pe care, în ultimele două decenii, i-am urmărit prin lecturi şi spectacole, se detaşează – cel puţin în percepţia mea – Constantin Cheianu, scriitor împătimit de teatru şi devotat teatrului atât prin demersuri practice, cât şi, mai ales, prin scrierile sale destinate scenei. L-am cunoscut în 1988, la Festivalul „Ion Druţă" de la Chişinău, şi l-am simţit de la început vibrant şi pansiv fără ostentaţie, învăluit de o modestie demnă şi distinsă şi de o nemulţumire bine temperată – calităţi umane în care se ghiceau germenii unei inevitabile izbucniri în planul creaţiei. Ceea ce s-a şi petrecut în perioada imediat următoare. Împreună cu regizorul Sandu Vasilache a fondat, în 1993, Teatrul de Buzunar pentru scena căruia a realizat o valoroasă dramatizare după romanul epistolar *Legături primejdioase* de Choderlos de Laclos – spectacol remarcabil (regia Sandu Vasilache), prezentat la una dintre ediţiile Festivalului Naţional de la Bucureşti. Au urmat alte dramatizări, la fel de bune, după Gabriel García Marquez (*Un veac de singurătate*) şi Lev Tolstoi (*Anna Karenina*) montate la Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Chişinău. Mâna dramaturgului era deja formată, experienţa scrisului pentru scenă determinându-l să treacă la creaţii originale. Scrie piesa *Noi*, reprezentată la Teatrul „Luceafărul" din Chişinău (1995), apoi *Paganini*, *Plasatoarele* şi *Luministul* – toate distinse cu premii de creaţie –, iar *Achitarea lui Salieri* fiind transmisă de Radio Bucureşti în 1998.

Pe scena Teatrului Naţional din Iaşi dramaturgul ajunge acum, în 2009, pentru prima dată, propunând trupei de aici premiera absolută a unui text cu valenţe de teatru documentar, ***Made in Est***. Nu ştiu în ce măsură publicul larg reţinuse numele lui Constantin Cheianu din dramatizările mai sus-menţionate – toate prezentate pe această scenă, în turnee, de teatrele din Chişinău; judecând după interesul şi buna primire arătate de acest public recentei premiere, s-ar putea să-l fi reţinut, deşi el stătea în umbra marilor nume ale autorilor originari.

Aşadar, interes şi bună primire, arătate autorului şi, desigur, şi regizorului Claudiu Goga, cel care, nu de mult, obţinuse aici succes cu *Audiţia*.

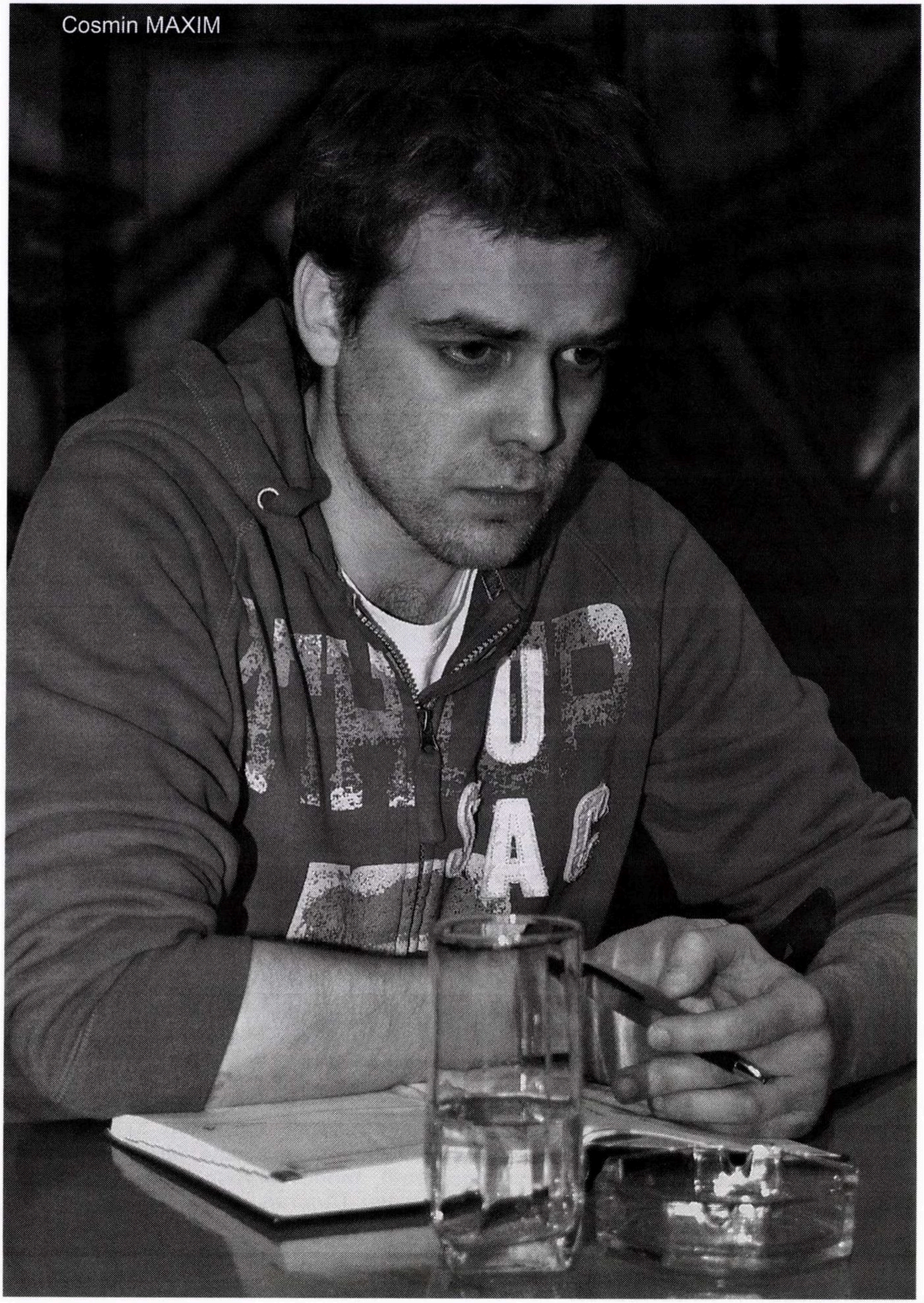
Ziceam mai sus – şi nu sunt primul care zice – că *Made in Est* este un text de teatru documentar. A spus-o autorul însuşi în caietul de sală: „Este o piesă-document, nu am inventat nimic, toate personajele şi poveştile lor sunt absolut reale". Iar la finalul textului, o *Notă* a autorului face şi mai amănunţite precizări: *„Cu vreo doi ani în urmă, presa din Chişinău relata cazul şocant al unui medic de la Spitalul de Urgenţă, care nu a dorit să acorde îngrijire unui tânăr, adus după un accident rutier, pe motiv că acesta nu avea asupra sa poliţa de asigurare medicală şi nici bani. Tânărul a murit. El s-a dovedit a fi chiar fiul medicului în cauză. Acest caz mi-a servit drept punct de plecare atunci când am început să scriu textul de faţă, bazat în totalitate pe fapte reale. Informaţiile mi-au fost furnizate de către instituţii precum Transparency International Moldova, Centrul de Analiză şi Prevenire a Corupţiei, Centrul de Investigaţii Jurnalistice, precum şi de numeroase persoane particulare..."*

Nici urmă de ficţiune, deci, ci cruda realitate adusă pe scenă. Dramaturgul nu se rezumă la cazul menţionat mai sus, ci adună şi alte fapte de aceeaşi gravitate

în plan civic şi moral (un decan care vinde examene, un Institut de cercetări care îi elimină pe cercetătorii cinstiți, un tribunal care sfidează adevărul şi dreptatea, un serviciu de paşapoarte unde nimic nu se rezolvă fără mită, etc.). Actualitatea absolută este prima tresă valorică a textului. Corupția care ne sufocă şi ne umileşte, birocrația monstruoasă care înlesneşte corupția, decăderea din profesie a unor profesionişti implicați în nodurile vitale ale societății – acestea sunt tarele unei societăți pe care dramaturgul le dezvăluie fără menajamente. Dar faptul că le dezvăluie nu-i cel mai important, căci spectatorul le ştie, le cunoaşte foarte bine. Constantin Cheianu vrea să determine o atitudine față de ele, vrea să ne trezească din amorțire, se adresează conştiinței civice, biciuind-o: *„Voi nu vedeți încotro mergem? / Voi nu vedeți încotro ne ducem? / Voi nu vedeți că intrăm în rahat? / Voi nu vedeți că deja am intrat? / Voi nu vedeți?!! / Cupa răbdării, oare, nu a ajuns plină? / Cât o să mai țină, cât o să mai țină?!"*

A doua tresă valorică e coeficientul de teatralitate pe care dramaturgul îl descoperă în realitatea investigată şi izbuteşte să-l infuzeze textului. O teatralitate a cotidianului, pe care regizorul o amplifică prin demersul său. Spectacolul reactualizează unele procedee ale teatrului brechtian al reprezentării în care promova un raport condiționat între sentimente şi rațiune; e tocmai cum zicea Brecht: „Sentimentele ne împing spre cea mai înaltă încordare a rațiunii, iar rațiunea limpezeşte sentimentele noastre". Ca şi înaintaşul său – doar în alte proporții –, Claudiu Goga realizează un echilibru între viață şi joc, iar actorii evoluează cu o anume distanțare față de faptele şi personajele interpretate, tot ei comentându-le în ritm de *rap* şi luând atitudine față de ele. Dramaturgul propusese ca un grup *rap* să se afle permanent în scenă şi să comenteze, dar regizorul îi foloseşte, în acest scop, chiar pe actori din distribuție, obținând acel atât de brechtian *Verfremdungseffekt* care, în cazul acestui spectacol, devine organic. Iar inserțiile textuale, pe care regizorul german le scria pe pânză, apar aici pe monitoare puternic luminate, devenind elemente active ale unei scenografii bine gândite, participative.

Din distribuție am apreciat evoluția lui Octavian Jighirgiu în rolul cinicului decan-afacerist; a lui Teodor Corban – un medic adevărat monument al nepăsării criminale şi al disprețului față de viața celorlalți –; a Puşei Darie, Georgetei Burdujan şi a lui Doru Aftanasiu. Rolul principal însă, cel al tânărului Vlad, fost Volodea, i-a revenit lui Cosmin Maxim, actor cu bune prestații scenice în ultima perioadă (a şi fost distins cu Premiul de interpretare la recentul Festival de la Piatra Neamț pentru rolul din *With a Little Help from my Friends*). Personajul său, liant al întregii desfăşurări dramatice, implicat în majoritatea nodurilor conflictuale ale spectacolului şi în relațiile cu toate celelalte personaje, este în aceeaşi măsură făptaş şi victimă a faptelor sale şi ale celorlalți. El învață cinismul comportărilor de la ceilalți, dar, în acelaşi timp, îi priveşte pe toți cu un ochi dacă nu critic, cel puțin ironic. Această privire ironică, prin care actorul lasă să se întrevadă un discret fond de posibilă puritate a personajului, supusă, din păcate, alterării permanente sub bombardamentul comportamentelor celorlalți, este contribuția subtilă a actorului la nuanțarea dramatică a personajului. Vlad al său pare a vrea să spună: eu aş putea fi un băiat bun, dar lumea în care trăiesc nu mă lasă să fiu. Judecând din acest unghi moartea lui din final (tocmai a lui, care sugerase raza de speranță că această lume ar mai avea o şansă de schimbare), credeam că şi-a provocat el însuşi accidentul rutier într-un moment de criză de conştiință, de disperare – ceea ce ar fi conferit deznodământului un fior tragic întru totul justificat şi ar fi urcat concluzia dezbaterii într-un plan superior, mai conform cu condiția tragediei moderne. Ni se dezvăluie însă adevărul că accidentul a fost pus la cale de altcineva, de o forță ocultă doritoare


Cosmin MAXIM

Puşa DARIE, Teodor CORBAN, Georgeta BURDUJAN, Cosmin MAXIM şi Diana ROMAN

să elimine orice germene al unei eventuale schimbări a acestei lumi ticăloase. Deşi logic motivat de antecedentele conflictuale, în sensul menţinerii dezbaterii în cotidian şi în terestru, acest recurs final al regizorului diminuează semnificaţiile posibile ale spectacolului.

Dacă personajele acestui spectacol nu au o evoluţie propriu-zisă, ele ieşind din scenă, în final, cu aceleaşi caractere cu care intraseră, Vlad este o excepţie. Dar nu singura. Interesant, din această perspectivă, este şi Andrei. Dat afară din slujbă pentru că e cinstit, are naivitatea să creadă că justiţia îl va repune în drepturi. Când însă ajunge la convingerea că aşa ceva nu se poate întâmpla în lumea în care trăieşte, el se smulge din propria-i naivitate, renunţă la măruntă lui speranţă şi devine un posibil apărător al dreptăţii: *„Acum nici nu mai am nevoie să fiu restabilit în serviciu... Acum am nevoie numai de dreptate... numai de dreptate... numai de dreptate"*. Păstrând proporţiile, parcă auzim vocea lui Gelu Ruscanu! Constantin Puşcaşu îi conferă lui Andrei un dramatism temperat şi convingător. Andrei rămâne, în final, singur, dar ferm, un fel de mini-Bérenger, poate mai utopic decât cel de altădată.

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri", Iaşi – Made in Est / Volodea, Volodea... **de Constantin Cheianu. Regia: Claudiu Goga. Decoruri: Ştefan Caragiu. Costume: Axenti Marfa. Muzica: Constantin Lucian Ţurcanu. Video: Alexandru Condurache. Mişcare scenică: Alice Şfaiţer. Cu: Cosmin Maxim (*Vlad Şaptefraţi*), Teodor Corban (*Petru Şaptefraţi*), Octavian Jighirgiu (*Decanul*), Constantin Puşcaşu (*Andrei*), Radu Ghilaş (*Sandu*), Puşa Darie (*Maria Şaptefraţi*), Călin Chirilă (*Stas*), Doru Aftanasiu (*Necunoscutul*), Georgeta Burdujan (*Doamna Directoare*), Diana Roman (*Cristina Şaptefraţi*), Dumitru Năstruşnicu (*Bărbatul*), Irina Răduţu-Codreanu (*Aliona*), Diana Chirilă (*Medicul tânăr*). Data premierei: 17 ianuarie 2009.**

Constantin CHEIANU:

„Mi-am dorit întotdeauna să ajung pe o scenă din România"

Irina Nechit: *Spune-mi te rog, Constantin Cheianu, cum te-au găsit regizorul Claudiu Goga şi Teatrul Naţional din Iaşi pentru a-ţi monta piesa* **Made in Est** *(titlul iniţial –* Volodea, Volodea...*) a cărei premieră a avut loc la începutul acestui an?*

Constantin Cheianu: Printre satisfacţiile legate de această primă prezenţă a mea pe o scenă din România este şi aceea de a nu fi trebuit să-mi promovez eu piesa. M-a ajutat faptul că textul a apărut anul trecut la Bucureşti în culegerea *Dramaturgi basarabeni de astăzi*, editată de revista „Teatrul Azi" şi Fundaţia „Camil Petrescu".

În noiembrie 2008, la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov s-a desfăşurat un Festival de Teatru Contemporan, în cadrul căruia regizorul Claudiu Goga, directorul acestui teatru şi organizatorul Festivalului, a montat un spectacol-lectură după piesa mea *Volodea, Volodea...* într-un spectacol-lectură. Colegul Mihai Vakulovski, care a văzut spectacolul, a scris în termeni foarte elogioşi despre el.

După care, la sfârşitul lunii noiembrie, primeam un e-mail de la domnul Cristian Hadji Culea, directorul Teatrului Naţional din Iaşi, în care eram informat că textul meu va fi montat pe faimoasa scenă ieşeană de către Claudiu Goga.

I.N.: *Ce s-a întâmplat în seara premierei, pe 17 ianuarie 2009? A fost pentru tine un cutremur?*

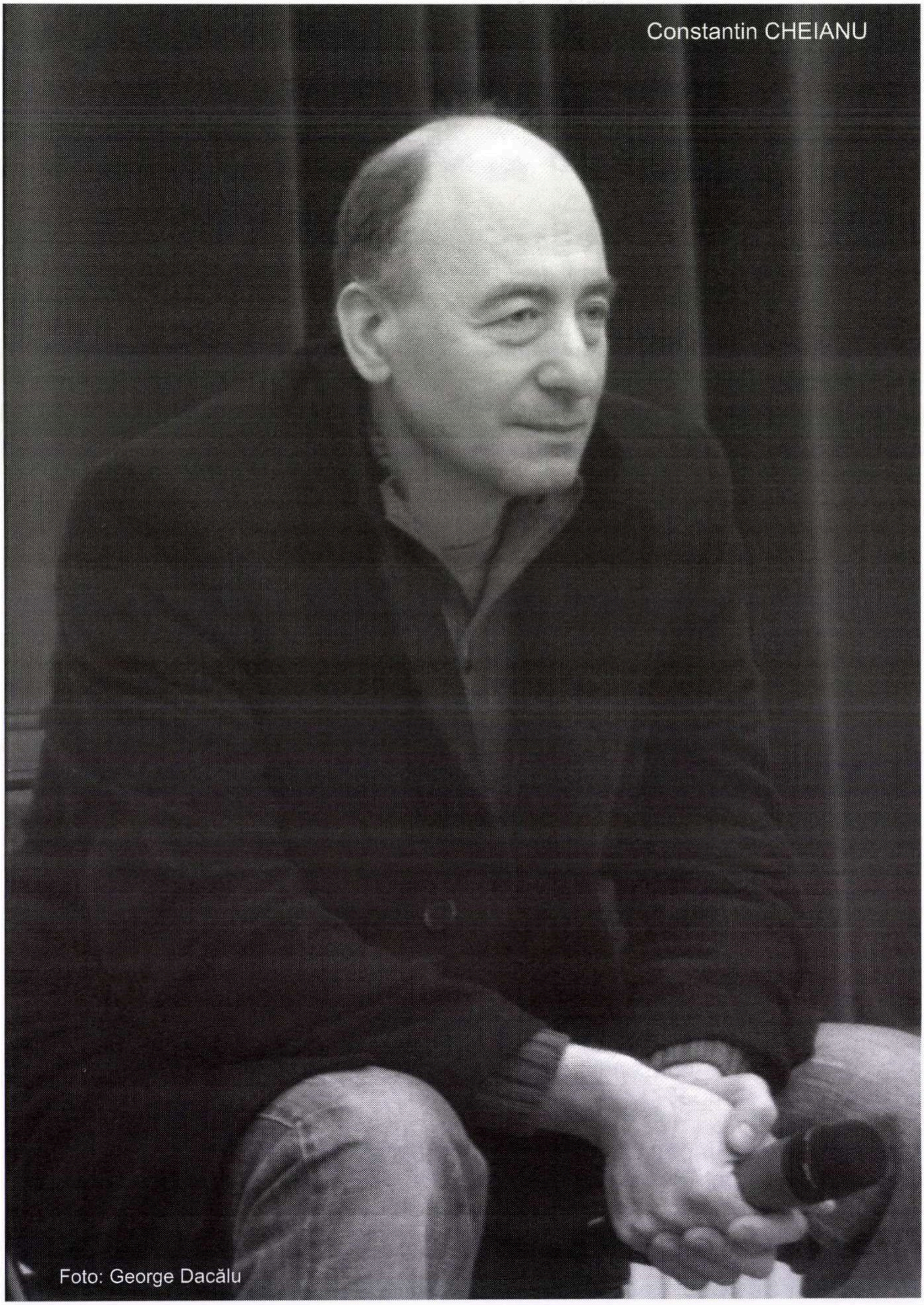
C.C.: Scriu de cincisprezece ani texte de teatru şi, evident, ca oricare autor basarabean, mi-am dorit întotdeauna să ajung pe o scenă din România. Am fost profund marcat de eveniment, mai ales că textul s-a bucurat de o abordare foarte ambiţioasă, în care s-a investit mult efort artistic şi financiar şi în care se produc paisprezece actori ieşeni valoroşi.

I.N.: *Ce fel de sală are „Teatrul la cub", unde a avut loc premiera?*

C.C.: Am văzut la Iaşi ceva de neimaginat la noi. Faimoasa clădire a Naţionalului ieşean a intrat pentru următorii doi ani în reparaţii şi, pentru ca activitatea trupei să nu fie perturbată, poţi să-ţi imaginezi că a fost construită o nouă sală de teatru lângă vechiul sediu, cu dotările cele mai moderne?! Are forma unui cub şi de aceea a fost supranumită „Teatrul la cub". A fost dată în exploatare toamna trecută, spectacolele din repertoriu fiind adaptate pentru noul spaţiu. *Made in Est* este prima montare concepută special pentru această scenă. Este o sală la care poate visa orice trupă.

I.N.: *Noul spectacol, în stil rapp, e receptat de spectatori de toate vârstele?*

C.C.: Tocmai faptul că e un text scris în stil rapp l-a atras pe regizor în mod special. Dar şi pentru că abordează tema corupţiei într-un cu totul alt spirit decât acela cu care ne-am obişnuit. Într-adevăr, spectacolul este receptat de toate vârstele, m-am convins de lucrul acesta la primele două reprezentaţii la care am asistat. Poate şi din motivul că în spectacol cântă în stil rapp, *live*, toţi actorii din distribuţie, inclusiv cei trecuţi bine de cincizeci de ani!


Constantin CHEIANU
Foto: George Dacălu

I.N.: *Cât de actuale sunt în România problemele basarabene atacate în piesă?*

C.C.: Este lucrul care m-a preocupat cel mai mult înainte de a vedea spectacolul. Ştiam foarte bine că şi în România există destulă corupţie, dar în alte forme, mai camuflate, mai indirecte. Or, la noi totul e dezgolit, direct, la vedere.

După modul cum a reacţionat publicul, dar şi după ceea ce mi-au spus mai multe persoane, inclusiv actorii, mi-am dat seama că mesajul este foarte bine înţeles. Nimic nu m-a convins mai mult de faptul acesta decât reacţia publicului la una dintre replici. Când un personaj spune că nu îşi poate deschide o afacere în Moldova şi din acest motiv va pleca îmtreună cu familia în România, sala a izbucnit în râs, sugerând astfel că lucrurile nu stau cu mult mai bine, la acest capitol, nici în România.

Mai mult, regizorul a introdus la sfârşitul spectacolului o replică pe care eu nu o am în piesă. Referindu-se la destinul aceluiaşi personaj, care se retrage în România, Claudiu Goga a introdus acest comentariu: *„Sandu s-a stabilit în România. De doi ani nu îşi poate deschide nicio afacere."*

I.N.: *Tu, ca regizor, ce ai învăţat de la cunoscutul regizor român Claudiu Goga?*

C.C.: E prea tare spus, „ca regizor". Nu am montat decât o singură piesă. Ceea ce m-a încurajat foarte mult în montarea de la Iaşi a fost respectul şi seriozitatea cu care mi-a fost abordat textul. La noi, dacă propui unui teatru un text, primul lucru care ţi se cere, de regulă, este să-l... rescrii. Înainte de a înţelege ce ai făcut tu, teatrul îţi cere să refaci. Şi Claudiu Goga mi-a cerut să adaug două–trei scene, dar acestea decurgeau firesc din logica textului meu, îl completau şi îl îmbogăţeau.

Când eşti montat în Basarabia, teatrul, înainte de a-ţi pune în scenă textul, cu calităţile şi defectele lui, ajunge să adauge propriile deformări. Iată de ce, la Chişinău eşti mereu aruncat înapoi.

I.N.: *Ai primit un onorariu onorabil?*

C.C.: Când vezi cu câtă seriozitate ţi-a fost tratat textul, pentru a cărui montare s-a cheltuit vreo 40 de mii de euro (cam jumătate de milion de lei moldoveneşti?!), nu mai poţi avea pretenţii financiare exagerate. Am luat un onorariu decent...

I.N.: *Ştiam că piesa trebuia să fie montată la Teatrul „Eugène Ionesco" din Chişinău...*

C.C.: De fapt, am scris piesa *Volodea, Volodea...* chiar la comanda Teatrului „Eugène Ionesco", şi le-am prezentat-o cu exact un an în urmă, în ianuarie 2008. Însă ei nu au putut găsi bani pentru montare, cum mi-au declarat, chiar dacă anunţaseră premiera mai întâi pentru primăvara lui 2008, apoi pentru toamna trecută.

Aşa se face că am aflat întâmplător despre derularea, în Republica Moldova, a unui Program anticorupţie finanţat de S.U.A. Şi cum directorul Teatrului „Eugène Ionesco" nu era în ţară în perioada derulării acelui program anticorupţie, am reziliat contractul cu Teatrul „Ionesco" şi am propus-o „marelui prieten al dramaturgilor basarabeni", ca să zic aşa, Sandu Grecu, directorul Teatrului „Satiricus", cel care a organizat în decembrie 2008, la Chişinău, Festivalul Dramaturgiei Naţionale, şi care s-a oferit să o monteze.

Premiera spectacolului, care se numeşte *Made in Moldova*, a avut loc chiar pe 30 ianuarie 2009, la Teatrul „Satiricus – I.L. Caragiale", în regia lui Sandu Grecu.

Interviu de Irina NECHIT

Ştefan OPREA

Blânda tiranie a Trecutului!

Între actorii-scriitori, Constantin Popa ocupă un loc distinct prin valoare şi continuitate. Poet şi dramaturg, a publicat de-a lungul vieţii multe volume de poezie şi teatru, trăsătura lor comună fiind *lupta cu limitele*. Când actorul-scriitor împlinea şaizeci de ani, i-am făcut un profil, aşezându-l tocmai în jurul ideii de luptă cu limitele. Nu s-a mulţumit cu meseria lui de actor – de bun actor al Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi –, s-a aruncat în vâltori mai mari: în poezie şi în dramaturgie; avea de spus lumii multe adevăruri şi de pus multe întrebări. Ca să o poată face, a studiat filosofia la o vârstă la care studenţia e pentru noi toţi o frumoasă amintire din tinereţe. Întrebându-l de ce a făcut-o, mi-a răspuns că a urmărit ceva anume: „Studiind filosofia, afli mai precis care îţi sunt limitele şi mai afli că trebuie să le corectezi pe cele de care ai luat cunoştinţă, realizezi că mereu apar alte limite şi că tendinţa de corectare este fără răgaz şi fără speranţa că se vor împuţina". Lupta cu limitele, deci.

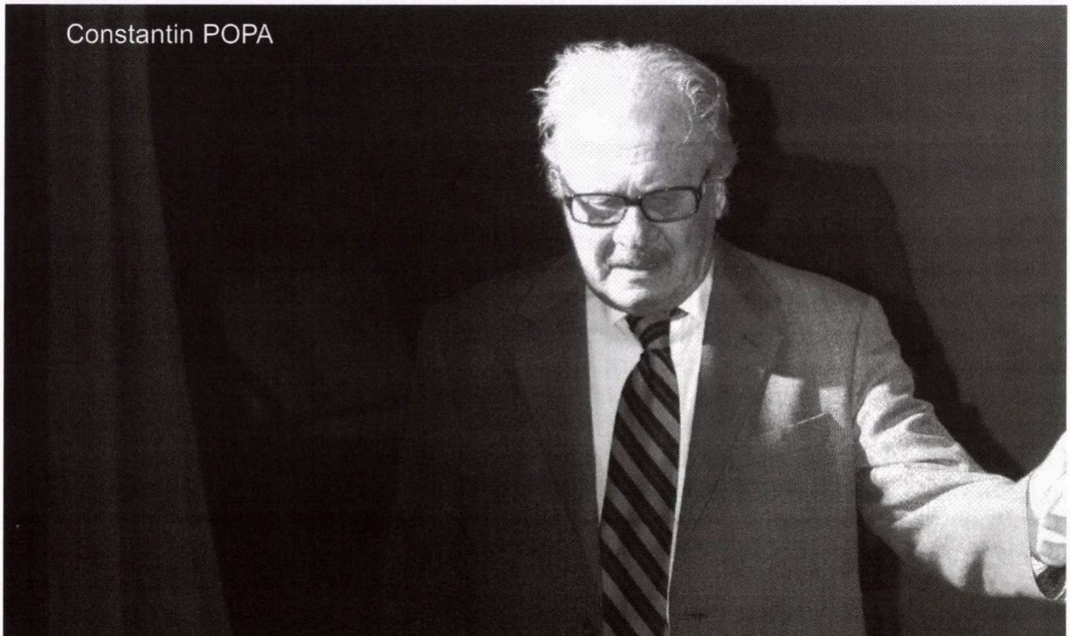
Ca dramaturg s-a manifestat constant ca un astfel de luptător. A scris, a publicat şi i s-au jucat mai multe piese, cele mai interesante rămânând – din punctul meu de vedere – *Calul verde* şi *Regulamentul de bloc*. Cea dintâi este o farsă tragică despre evaziune şi alienare, propunând o radiografie asupra unui cuplu conjugal copleşit de banalitate, neputinţă şi ratare, cuplu care îşi caută salvarea într-o invenţie a imaginaţiei. În *Regulamentul de bloc* dramaturgul face un dublu sondaj

Petru CIUBOTARU şi Constantin POPA

în existenţa omului contemporan: la primul nivel, el vizează relaţiile interumane, starea socială, condiţia individului în raport cu această stare, determinările acesteia în plan familial şi profesional; al doilea nivel e de adâncime, sondajul e în fiinţă, în straturile subconştientului, acolo un de bântuie fantasmele spaimei, acolo unde raţiunea nu are bilet de liberă circulaţie. Din această perspectivă, între *Regulamentul de bloc* şi recent reprezentata piesă, ***Gheorghe Popescu***, există unele semnificative tangenţe. E vorba tot despre un sondaj în conştiinţă, în conştiinţa bolnavă şi adormită în umbra compromisurilor şi a scuzelor liniştitoare. Dramaturgul vrea să răscolească somnul vinovat, să scoată la suprafaţă mizeriile morale pitite în substanţa lui, totul cu un clar scop *cathartic*.

Structura piesei e un duet dramatic, cu momente lejere de plăcute întâlniri între doi foşti actori, prieteni şi adversari – ca orice actori care au jucat o viaţă întreagă pe aceeaşi scenă – dar şi cu momente de dură confruntare pe ideea *ai fost sau n-ai fost colaborator al securităţii?; ai turnat sau n-ai turnat?; ai făcut sau n-ai făcut poliţie politică?* Cei doi Gheorghe Popescu se sfâşie unul pe altul şi fiecare pe el însuşi, se divulgă, se învinovăţesc şi se dezvinovăţesc, recunosc şi retractează, se acuză şi caută motivaţii, scuze, acoperiri. Împreună descoperă că au fost victime, că şi-au apărat bucăţica de pâine, că n-au fost nici mai buni, nici mai răi decât toţi sau aproape toţi ceilalţi, că aşa au fost vremurile, că – vorba lui Miron Costin – „bietul om e sub vremi". Dar sub aceste lamentabile acoperiri se simte permanent drama vinovăţiei.

Spectacolul regizat de Ovidiu Lazăr are o tensiune ascendentă, de la amicalele confruntări din prima parte – de ordin profesional, conjugal, colegial –, la cele din partea a doua, când se ajunge la acuzaţiile directe de colaborare şi turnătorie.


Constantin POPA

Punctul de plecare e un truc: Gheorghe Popescu-doi aduce dosarele de securitate (în fapt, un pretext, o făcătură a lui) şi propune să le deschidă, propunere care îl sperie pe Gheorghe Popescu-unu şi îl determină la mărturisiri. Regizoral, motivul este valorificat la maximum, încât cei doi actori pensionari, sub imperiul fricii, ajung la stări paroxistice. Trecutul – acel trecut greu de compromisuri şi trădări – revine în viaţa lor aparent liniştită, îi răvăşeşte, îi tulbură, îi stoarce ca pe două biete cârpe. Aici este punctul forte al spectacolului şi întreaga lui miză regizorală – pe care Ovidiu Lazăr o şi consemnează în caietul de sală: „Există, fără îndoială, o tiranie a Trecutului... El, trecutul, s-a instalat în noi definitiv, ca o boală incurabilă ce ne devoră cu voluptate, secretând periodic amintiri şi atitudini... Cultivăm uitarea ca pe un panaceu tămăduitor, dar aceasta nu înseamnă că rănile psihice sau cele sufleteşti s-au vindecat complet, iar pulsul bolnav al conştiinţei şi-a încetat palpitul de coşmar intratabil; trecuturile nu mor în noi, ci mor cu noi, făcându-ne prizonieri nevolnici ai propriilor erori". Este exact ce a vrut să spună dramaturgul şi exact ce comunică spectacolul lui Ovidiu Lazăr pe un ton de mare luciditate şi într-un ritm interior care tulbură spectatorul şi îl invită la meditaţie.

Dar cei doi Gheorghe Popescu nu sunt singuri în procesul de conştiinţă pe care şi-l provoacă şi pe care îl pun în scenă (uneori la propriu, căci există o scenă în scenă pe care ei joacă unele momente ale trecutului – deci teatru în teatru, procedeu excelent rezolvat regizoral, promovând vechea idee că viaţa e teatru şi teatrul e viaţă); deci cei doi nu sunt singuri în acest proces, dramaturgul extinzând situaţia şi starea lor de conştiinţă asupra tuturor celor ce vor citi piesa sau vor vedea spectacolul, vrând adică să spună că pe toţi sau pe cei mai mulţi dintre noi ne cheamă Gheorghe Popescu, adică *toţi suntem vinovaţi*.

Finalul piesei şi al spectacolului e – împotriva aşteptărilor – unul blând. Ni se propune doar să ne căutăm numele adevărat în noi înşine, să ne „spălăm" de numele comun Gheorghe Popescu, să ne ridicăm pe verticală, de asemenea în noi înşine, aşa cum încearcă să facă cei doi protagonişti. Cred însă că, pentru un asemenea dificil proces, finalul ar fi trebuit să fie mult mai dramatic decât îl propune piesa şi îl acceptă regizorul. Spectacolul provoacă (la meditaţie), dar nu cutremură. În locul unui verdict el sugerează doar o privire în oglindă. Zice regizorul în caietul de sală: „Acest spectacol nu este o penitenţă. Nici o acuză. Acest spectacol se vrea a fi o oglindă în care să ne privim pe noi înşine, înainte de a ne face necesara toaletă a conştiinţei cotidiene. Atât". Am simţit, mărturisesc, nevoia de ceva mai mult şi poate că nu atât în ideea sancţionării conştiinţelor vinovate, cât în aceea de deznodământ dramatic al unei drame puternice, deci pentru spectacolul însuşi.

Rolurile celor doi Gheorghe Popescu sunt jucate de Petru Ciubotaru şi Constantin Popa (autorul piesei), amândoi actori cu mare experienţă şi cu numeroase realizări scenice de valoare. Evoluţiile lor sunt riguroase, încărcate de emoţie, de gravitate, de comunicare sinceră şi provocatoare. Prestanţa scenică şi ştiinţa relaţiei, dramatismul conţinut al trăirilor şi trecerilor de la o stare la alta, controlul impecabil asupra alunecărilor şi revenirilor personajelor la esenţa dezbaterii sunt calităţile prin care ei dau substanţă şi înălţime spectacolului. Li se alătură, cu aceeaşi prestanţă, într-o scurtă scenă finală, Emil Coşeru în rolul autorului Gheorghe Popescu.

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" Iaşi (sala studio „Teofil Vâlcu") – Gheorghe Popescu **de Constantin Popa. Premieră absolută. Regia: Ovidiu Lazăr. Scenografia: Rodica Arghir. Spaţiul sonor: Ovidiu Lazăr. Cu: Petru Ciubotaru (*Gheorghe Popescu-unu*), Constantin Popa (*Gheorghe Popescu-doi*), Emil Coşeru (*Gheorghe Popescu-trei*, autorul). Data premierei: 1 februarie 2009.**

Mircea MORARIU

Nemăsura

Am, încercat preţ de mai bine de două zile de reflecţie să găsesc un rost real modificării de titlu la care apelează regizorul Alexander Hausvater, în consens cu traducătorul Peca Ştefan, pentru a redenumi (uşor, altfel) o piesă ce ocupă un loc controversat în ansamblul creaţiei shakespeariene, dar mărturisesc că mi-a fost imposibil să dibuiesc care au fost raţiunile ce ar putea cu adevărat justifica ceea ce până la urmă mi se pare un simplu capriciu – să rebotezi, ba să şi încerci să teoretizezi rebotezarea în ***Povestea de iarnă*** a ceea ce în spectacologia românească, dar şi în conştiinţa publică e cunoscut drept *Poveste de iarnă*. Nu văd de ce formula cu substantivul articulat cu articol hotărât ar fi mai percutantă decât cea nearticulată. Ba aş zice chiar că, pentru un titlu, ea sună niţeluş nefiresc. Şi nu văd nici de ce noul titlu ar presupune mai acuzat decât cel devenit cutumă „oralitatea inventată pe loc", aşa după cum susţine regizorul într-un interviu publicat în revista *atent* a Teatrului Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara, instituţia care a produs spectacolul ce prilejuieşte aceste însemnări. Substantivul *poveste*, că e articulat sau nu, implică oralitatea, aceasta e printre ceea ce se cheamă *descriptorii* genului, orice scriitor adevărat face astfel încât să identifice acele mijloace prin care oralitatea să fie conservată în clipa în care se face trecerea în registrul scris, aşa încât jocul de-a epifania pe care îl propune Alexander Hausvater mi se pare a fi, pur şi simplu, doar unul dintre multele mijloace de care se slujeşte directorul de scenă spre *a şoca*. Atât şi nimic mai mult. Şi, oricât de pe neplac i-ar fi regizorului „cei de la Litere", mă grăbesc să spun – nu neapărat spre a-mi apăra „sărăcia, şi nevoile, şi neamul" – că lor, literaţilor, li se datorează multe lucruri interesante referitoare la rolul, rostul şi semnificaţiile cuvântului *tale* (poveste) din titlul englezesc al piesei. Aparatul critic excelent de care dispune ediţia românească apărută în anul 1990, sub îngrijirea literaţilor Leon D. Leviţchi şi Virgiliu Ştefănescu-Drăgăneşti e mai mult decât relevant. E adevărat, aceiaşi literaţi, recrutaţi din spaţiul anglofon, au observat că în limba engleză „folosirea articolului hotărât *the* are poate scopul de a sugera că piesa zugrăveşte multe dintre asprimile şi amărăciunile anotimpului" (J. H. P. Pafford), iar la capitolele „asprimi şi amărăciuni" nu fac deloc economii nici regizorul, nici spectacolul său. Altminteri, tot aceiaşi cercetători literaţi au interpretat titlul, exact aşa cum îl interpretează Alexander Hausvater, „fie ca o alegorie a anotimpurilor, fie ca o *poveste veche* (*s.m.*, M.M.), «vechi» fiind adesea sinonimul oralităţii". (cf. Ion Pânzaru, *Cercetare de estetică a oralităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1989).

Cu sau fără articol hotărât în titlu, *Poveste(a) de iarnă* va fi mereu judecată de pe poziţii antagonice. Va fi calificată fie o piesă aflată la periferia marii opere, respectiv comedia finală ce reia, în *addenda*, marile motive din marile tragedii, fie, dimpotrivă, o scriere de vârf recomandată prin măiestrie dramatică şi prin ramificaţii poetice, sinteză a unor teme şi motive recurente în literatura dramatică shakespeariană. Iar, la urma urmei, deşi par ireconciliabile, cele două perspective critice asupra acestei penultime „mărturisiri a unui poet", cum o califică nu un literat, ci un regizor (cf. Haig Acterian, *Shakespeare*, Editura Ararat, Bucureşti, 1995), observând cu îndreptăţire

Ion RIZEA

că în *Poveste(a) de iarnă* „se suprapun stiluri diferite" recunoscând amestecul de poezie şi realism ce face ca piesa să fie seducătoare, dar şi dificilă, fapt dovedit, între altele, şi de rara ei montare pe scenele româneşti. Eu, bunăoară, îmi amintesc cu plăcere doar de imperfectul, dar totuşi seducătorul spectacol de la „Bulandra", realizat de Alexandru Darie în stagiunea 1993–1994 şi cu mult mai puţin drag de un altul, montat sub egida unei fundaţii, de Dragoş Galgoţiu, spectacol pe care l-am văzut cu ocazia *altfest*.-ului bistriţean de odinioară.

Se pare că Alexander Hausvater e adeptul primului punct de vedere, lansând chiar în interviul din revista *atent* o ipoteză seducătoare, dar cu mici şanse de a fi şi autentică, ştiut fiind felul în care lucra Shakespeare. „Cred că (textul) a fost scris pe parcursul unei întregi vieţi, chiar dacă consemnarea apariţiei lui e făcută cu doi–trei ani înainte de moartea lui Shakespeare". Sigur e că spectacolul se bazează pe o traducere (reprodusă, aşa cum se face la marile teatre occidentale, în revista *atent*, ca de obicei cu rigoare şi inventivitate întocmită de Ciprian Marinescu) ce are meritul de a asigura un bun echilibru între o oralitate specifică lumii de azi şi poeticitatea organică a oricărei poveşti, confirmându-l parcă pe acelaşi Haig Acterian care începea analiza piesei în felul următor: „Viaţa noastră e o *iarnă* şi povestea ei mărginită în *timp*. *Greşelile noastre* fac suferinţa; toate greşelile *sunt* ale pământului şi nu *sunt* ale veşniciei. Cum altfel decât prin *iubire* se face *primăvară* în mijlocul *iernii*?" Şi cu toate că nu am agreat deloc, dar chiar deloc finalul *kitsch* al spectacolului, care, de fapt, consfinţeşte, stilul *kitsch* al întregii montări, privind chipul actorului Ion Rizea, interpretul lui Leontes, amestecul de bucurie şi tristeţe care, la capătul unei vieţi ratate din pricina geloziei, viaţă pentru ratarea căreia au plătit un preţ imens, de fapt preţul suprem, Hermione şi Mamillius, am avut imaginea acestei subtile combinaţii de iarnă şi primăvară a vieţii despre care vorbea Haig Acterian.

Ovidiu CRIŞAN şi Claudia IEREMIA

De fapt, Timpul nu rezolvă nimic în chip radical, doar mai atenuează răul, suferinţa, găseşte paliative, însă nu soluţii complet reparatorii. Greşeala şi suferinţa continuă să îl macine pe Leontes chiar dacă şi-a regăsit fiica. E, de altfel, unul dintre puţinele momente de autentică emoţie din spectacol, cred că e, la urma urmei, şi ideea fundamentală a montării, lui alăturându-li-se moartea lui Mamillius (interpretat de copilul Mircea Ionuţ Pandele), apariţiile Mutei, exemplar jucată de Alina Reus, sugerarea unei posibile iubiri între Mută şi păstor şi cam atât. Această *defectivitate de emoţie* mi se pare un păcat capital pentru un spectacol care mizează, după cum am văzut, în chip programatic, pe poveste, pentru simplul fapt că emoţia figurează *apriori* printre atuurile principale ale oricărei poveşti cu har scrisă.

Care ar fi, totuşi, cauzele pentru care cred că e atât de puţină emoţie, atât de puţin fior autentic în spectacolul timişorean cu *Poveste(a) de iarnă*? Înainte de orice, am impresia că aceste cauze trebuie căutate în *nemăsură*. O nemăsură ce şi-a extins pernicios tentaculele în toate compartimentele montării, cu efecte care se decontează, desigur, asupra receptării, asupra spectatorilor. O nemăsură care poate fi bănuită, păstrând proporţiile, de intenţii „totalitare", spectacolul prezentându-se asemenea unei *construcţii tiranocratice*. Hausvater face *regie de operă* în ceea ce rămâne totuşi un *spectacol de teatru*, convoacă *fără măsură* tot felul de efecte vizuale, muzicale, auditive, nu ţine cont nici de regulile, nici de limitele de receptare, sacrifică limpezimea de dragul grandiosului, doar carele alegorice mai lipsind pentru a socoti că vedem, ba chiar şi auzim mai degrabă *Aida*, însă, e drept o *Aidă* din care e alungat Verdi, decât *Poveste(a)* din care, din păcate, e aproape izgonit Shakespeare. Şi cum regizorul însuşi le cere unor interpreţi să procedeze la momente de distanţare, concretizate în reamintirea faptului că e vorba despre o piesă de Shakespeare, că pe scenă *se povesteşte* o piesă a „Marelui Will" mă tem

că el însuşi a simţit că a pierdut firul în construcţia faraonică pe care a durat-o. Rezultatul imediat e că Alexander Hausvater însuşi e un fel de Leontes care şi-a conştientizat târziu eroarea, dar căruia Timpul nu i-a mai oferit şansa reparaţiei, fie ea şi parţială.

Exact această atitudine tiranocratică face ca spectacolul să nu se valideze din punct de vedere artistic, să asocieze tentacularităţii indecizia stilistică, amplificând „neorânduiala" originară textului. E însă limpede pentru oricine că un spectacol bun nu trebuie să arate ce nu „ţine" în text, ba din contră. Tragedie, pastorală poleită, *grande parade* în exces, *musical* şchiop şi multe alte caracteristici cu semnul minus se amestecă haotic, leşios şi năclăit, acut anorganic, într-un ansamblu uriaş care cedează tocmai din pricina masivităţii sale. *Poveste(a) de iarnă* de la Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara mi s-a părut a fi asemenea unui dinozaur căruia i s-a cerut să joace şotron printre porţelanuri preţioase.

Alexander Hausvater a optat să monteze piesa shakespeariană în ceea ce se cheamă *Sala 2*, cea care s-a dovedit ideală pentru spectacolul cu *Boala familiei M.* Numai că de data asta, „fantomele" spaţiului cu pricina, despre care se făcea vorbire cu ocazia inaugurării lui, s-au dovedit tare neprietenoase, evident deranjate de dorinţa de a fi exploatate şi explorate cam în răspăr, oricum fără luarea în considerare a limitelor umane de receptare, dar şi de ambiţia de a pune la treabă toate cotloanele spaţiului în cauză. Directorul de scenă utilizează cele patru laturi ale patrulaterului a cărui geometrie o accentuează cu ajutorul arhitectului Lucian Lichiardopol, semnatarul decorului, le cere actorilor să treacă rapid de pe o latură pe alta. Noi, spectatorii, suntem plasaţi în mijlocul spaţiului cu pricina, devenit un fel de groapă cu lei, noi fiind cei creditaţi a fi respectivele feline, prin urmare solicitaţi să fim întotdeauna pregătiţi să primim un şuvoi de semne. Atâta doar că până a manevra scaunul care ne permite să ne îndreptăm privirea acolo unde se întâmplă ceva, pierdem timp preţios, iar replica e, desigur, auzită, însă e văduvită de o parte din vizualitatea în care ea e învelită. Se ajunge astfel ca spectacolul să fie exact ceea ce nu s-a dorit să fie, unul mai degrabă al vorbei decât al imaginii, unul prea tare învecinat cu teatrul radiofonic. Hausvater a avut la dispoziţie o scenotehnică generoasă, de ultimă oră, instalaţii laser performante, capabile să creeze efecte vizuale de mare impact, însă credincios unei formule la care a recurs mai demult, dar care s-a dovedit falimentară cu ocazia spectacolului *Amoc*, ce a avut premiera exact în urmă cu un an la Teatrul Clasic „Ioan Slavici", scufundă montarea într-o obscuritate monotonă, nicidecum de natură să valorifice expresivitatea feţelor actorilor. Să fiu bine înţeles. Nu pledez pentru un joc eminamente cu faţa la public. Cred, dimpotrivă, că expresiv trebuie să fie întreg corpul actorului, dar atunci când e vorba despre o *poveste* care mizează în principal pe *sentimente*, a pune sistematic între paranteze chipurile interpreţilor, capacităţile expresive ale feţelor mi se pare o greşeală de neiertat. Probabil că s-a intenţionat elaborarea unei ambianţe de mister laic, dar împlinirea dorinţei e precară. E multă agitaţie, la fel cum e un exces de zgomot pe toate cele patru laturi ale spaţiului de joc, numai că eu, cel puţin, am avut impresia că sunt chemat să vibrez la frământările glaciale ale unui aisberg masiv şi cam atât. Drept pentru care nu am vibrat. Şi iarăşi ajungem la deficitul de emoţie prin care păcătuieşte spectacolul. Viziunea e neîmplinită, multe, prea multe acţiuni scenice fie nu au sens, fie că nu semnifică. Siliţi să practice, mai ales în prima parte, un joc în forţă, actorii strigă mai tot timpul şi mult prea mulţi îşi forţează corzile vocale, răguşind pe măsură ce montarea înaintează. Epuizaţi înainte de vreme de efortul şi caznele la care au fost supuşi, aceştia nu mai pot

practica un joc de finețe. Cazul cel mai flagrant mi se pare a fi cel al lui Ovidiu Crişan, interpretul lui Polixenes, a cărui evoluție e incredibil de îngroşată, de diletantă, de „din altă lume" artistică, desigur, sublinierile care funcționează în teatrul pentru copii arătându-se în cazul de față mai mult decât deranjante. Că rolul nu e asumat, şi nu e asumat şi din pricina unor tăieturi prea bruşte în scenariul de spectacol, o probează secvența în care Polixenes, îndurerat atunci când îşi găseşte fiul în compania unei simple păstorițe pe care o bănuieşte de gânduri ascunse, îl dezmoşteneşte cu suferință apăsată, iar apoi pleacă cu acesta pe motocicletă, asemenea uni civil care nu mai are nimic în comun cu durerea intens clamată până atunci de personaj.

Cred că regizorul a fost conştient de faptul că, precum în *Pericle* ori în *Cymbeline*, elementele de basm se întrepătrund cu cele realiste. Iar asemănarea cu *Cymbeline* l-a determinat pe Alexander Hausvater să facă din spectacolul de acum unul ce aminteşte adesea de cel cu *Cymbeline*, pe care l-a realizat în urmă cu câțiva ani la Teatrul German de Stat din Timişoara. Numai că celui de acum cu *Poveste(a) de iarnă* îi lipsesc exact rigoarea şi concentrarea care au făcut să fie apreciat modelul. Există în spectacolul de azi „muzici masive şi diafane", aşa cum sună titlul articolului consacrat muzicii de scenă în revista *atent*, dar ele sunt folosite inflaționist. „E o muzică de poveste – spune compozitorul ei, Dan Jinga. Sunt foarte multe harpe, cvartet de coarde, flaut, oboi. La un moment dat, e o țesătură de patru voci – patru soprane – care dialoghează şi creează o atmosferă acustică puternică. Am încercat ca fiecare personaj să se identifice cu o anumită temă muzicală, tot aşa cum pentru fiecare lume din spectacol avem un anumit tip de muzică, fie ea penetrantă, masivă, alteori diafană, paradiziacă". Aşa este cum spune compozitorul. Numai că ceea ce a creat Dan Jinga e „completat" cam în răspăr cu alte teme şi motive muzicale. Şi totul ne parvine prin difuzoare date la maximum. Ştiu că e în specificul poeticii teatrale a lui Alexander Hausvater ca şi în acest chip să nu admită spectatorul leneş, spectatorul cu simțurile adormite. Ştiu că îi place regizorului să îşi agreseze publicul. Numai că sonoritățile de toate felurile posibile, combinate cu efortul de a desluşi latura pe care se joacă, nu doar se rostesc cuvinte, au exact efectul contrar celui scontat de regizor. Receptorul oboseşte şi intră în joc instinctul de conservare, de autoapărare.

Poveste(a) de iarnă pune numeroase şi serioase probleme de verosimilitate artistică, poate mai numeroase decât orice altă scriere shakespeareană. Însuşi resortul declanşator al intrigii – gelozia subită şi sângeroasă a regelui Leontes – apare destul de palid motivat. Alexander Hausvater a simțit acest lucru şi s-a gândit la un antidot. Nu ştiu cât de plauzibil şi de viabil susținut. Personajele vin din munți, coboară după o luptă de guerillă (la început aşa sunt înveşmântați toți eroii, creatoarea de costume Stela Verebceanu susținând ideea), iar Leontes, „aspru şi amărât", cu simțurile exacerbate de cele trăite anterior, vede inamici peste tot. Drept pentru care chiar prietenul din copilărie, regele Polixenes, îi pare a-i fi vrăjmaş, la fel cum îi pare soția, Hermione (cu talent interpretată de Claudia Ieremia, foare bună şi în rolul Perditta) ori fiul Mamillius. Dar de aici până la a afirma, aşa cum face Alexander Hausvater în interviul deja menționat, că piesa ar fi una „politică", ba chiar că şi „gelozia" e una la fel de „politică" e mare distanță. În *Poveste(a)de iarnă* gelozia se transformă pur şi simplu în ură. „Ura celuilalt, ura față de sine, ura față de orice formă de iubire, iubirea unor forme de ură, fragmentarea, atacul legăturilor". (cf. Vera Şandor – „Forme, destine şi vârste ale urii", apud *Dilema veche,* nr. 256, 8–14 ianuarie 2009). Una dintre misiunile Timpului e de a vindeca de ură.

În *Introducerea* la cartea *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?* (Editura Meridiane, Bucureşti, 2004), John Elsom scrie: „Shakespeare este un scriitor elastic. El poate fi întins în multe direcţii înainte de a se rupe". Tare mi-e teamă că de data aceasta, din pricina *nemăsurii* şi în pofida eforturilor actorilor, Shakespeare chiar s-a rupt.

Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara – Povestea de iarnă **de William Shakespeare. Traducerea: Peca Ştefan. Un spectacol de Alexander Hausvater. Muzica: Dan Jinga. Decoruri: Lucian Lichiardopol. Costume: Stela Verebceanu. Coregrafia: Mălina Andrei. Light design, proiecţii: Lucian Moga. Cu: Ion Rizea, Claudia Ieremia, Ovidiu Crişan, Damian Oancea, Ana Maria Cojocaru, Colin Buzoianu, Victor Manovici, Cătălin Ursu, Doru Iosif, Benone Viziteu, Ioan Strugari, Alina Reus, Valentin Ivanciuc, Laura Avarvari, Luminiţa Tulgara, Sabina Bijan, Mircea-Ionuţ Pandele. Data premierei: 10 ianuarie 2008.**

Revanşa

Urecheat în urmă cu vreo câteva luni de un gazetar de top – nu doar pe nedrept, ci şi în chip nepermis de violent, chiar dacă doar din vârful pixului mustind de pastă, pentru pretinsa „postmoderneală" din *Hamlet*-ul sibian, un spectacol pe care eu mă încăpăţânez să îl consider valoros, ba încă şi mai valoros dacă ţinem cont de vârsta realizatorilor săi – regizorul Radu Alexandru Nica a pregătit la Teatrul German de Stat din Timişoara o revanşă nedeclarată, dar validată de eleganţa şi de comicul ei cu totul aparte. Revanşa cu pricina se cheamă ***Toate la timpul lor***; este o comedie, gen pe care directorul de scenă l-a atins doar tangenţial în montările sale anterioare, dar care are însuşirea de a însuma într-un anume fel drumul parcurs de Radu Alexandru Nica de la debutul său din anul 2004, cu *Am angajat ucigaş profesionist*, la mai sus-amintitul *Hamlet*. E o evidenţă pentru aceia dintre noi care am văzut mai toate înfăptuirile de până acum ale tânărului director de scenă. Cum e o evidenţă şi intenţia preponderent hazlie a spectacolului. Radu Alexandru Nica socoteşte că nu e tocmai indicat să cauţi în montarea sa de acum prea multe suprateme ori excesiv de multe referinţe culturale; cel mai bine e să îţi urmezi primul impuls, acela de a râde cu poftă. De a da curs invitaţiei la bună dispoziţie pe care ne-o adresează cu entuziasm juvenil şi totală dăruire cei opt tineri actori din distribuţie căci, cu siguranţă, vor veni alte ocazii pentru a problematiza copios pe marginea simbolurilor şi a ideilor profunde. „Toate la timpul lor!" ne îndeamnă regizorul, urmând exemplul dramaturgului american David Ives, autorul a 14 piese scurte, din care Radu Alexandru Nica a ales şi a tradus doar trei, ele oferind materialul literar pentru o montare din a cărei ecuaţie nu lipseşte nicidecum grija pentru *crescendo*-ul comic. Şi cum însuşi marele Brecht socotea că teatrul nu e menit doar să vorbească despre problemele grave ale omenirii, ci să şi amuze, regizorul, actorii şi scenografa Kiss Borbála s-au gândit să ne ofere un spectacol care să ne facă pur şi simplu plăcere.

Plăcere, în adevăratul sens al cuvântului, garantează aşadar spectacolul de la Teatrul German de Stat din Timişoara, dar o face astfel încât să nu fie vorba despre ceea ce acelaşi Brecht numea „plăceri sărace". Chiar dacă sunt în el şi gesturi la care se putea renunţa nu cu pierderi, ci cu câştiguri.

E cât se poate de limpede că fiecare dintre cele trei module care se coagulează în chip fericit în spectacol are savoare, are umor, are comic, tot aşa cum e la fel de clar că niciunul dintre ele nu exclude, din scriitură ori grație regiei aplicate, câte o referință culturală. În *Totu-i clar* avem de-a face cu un fel de *coup de foudre* a cărui zămislire e binecuvântată de romanul faulknerian *Zgomotul şi furia*, în *Vorbe, vorbe, vorbe*, aluzia shakespeariană din titlu e întărită de proiectarea în fundal a unor secvențe din celebrul film *Hamlet* cu sir Laurence Olivier, dar în cu totul alte scopuri decât a fost cazul în spectacolul de la Sibiu cu piesa marelui Will, iar în *Variațiuni despre moartea lui Troțki*, partea nu doar cea mai amplă, ci şi mai generoasă în nuclee de comicitate, vedem opt moduri diferite în care s-ar fi putut produce inexorabilul. Comicul din cele trei module e viu şi generos, de facturi diferite, de la burlesc, grotesc şi absurd la cel a cărui marcă de înregistrare e Woody Allen. Iar feluritele tipuri de comic se validează şi potențează grație jocului devotat şi îmbelşugat în mijloace al actorilor Alex Halka şi Ioana Iacob (*Totu-i clar*), Iosif Csorba, Horia Săvescu şi Olga Török (*Vorbe, vorbe, vorbe*) şi Rareş Hontzu, Daniela Török şi Radu Vulpe (*Variațiuni pe tema morții lui Troțki*).

Urmărind cu bucurie montarea, nu se poate să nu te gândeşti că operația de reconstrucție a Teatrului German de Stat din Timişoara, începută în timpul directoratului actriței Ida Jarcsek-Gaza şi continuată de actualul director, Lucian Vărşăndan, e o reuşită. Trupa e întinerită şi profesionalizată, îşi cunoaşte bine misiunea. Teatrul s-a reorientat esteticeşte în chip pozitiv şi notabil. Montarea de acum a venit exact când îi era rostul. Şi consfințeşte un succes de etapă, căruia nutresc speranța că îi vor urma altele asemenea, ba încă şi mai şi. Dar... toate la timpul lor!

Rareş HONTZU, Daniela TÖRÖK şi Radu VULPE

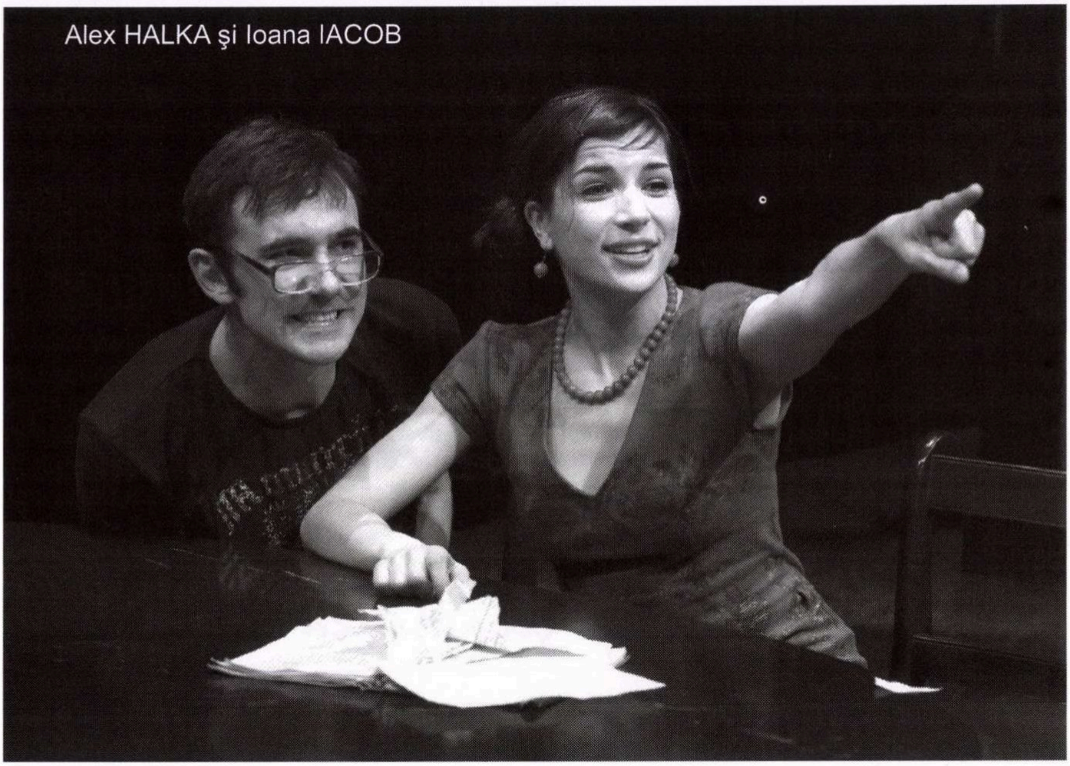
Oltița CÎNTEC

O comedie postmodernă

Se întâmplă adesea ca un premiu important obținut devreme să devină o povară, iar traiectoria ulterioară să fie marcată de laurii începutului. Nu a fost, din fericire, cazul lui Radu Alexandru Nica. Regizorul a „suflat" Premiul UNITER pentru debut în 2005, imediat după absolvire, şi încă altele vreo câteva, tot atât de importante, la foarte scurt timp, dar a continuat să evolueze spectaculos. Stăpân pe puterile sale creatoare şi pe meserie, Nica a ajuns direct pe „lista scurtă" a teatrelor, care se străduiesc să i se înscrie în agendă. Întrucât, de regulă, munca lui duce trupele la succes. Cea mai recentă producție în România – la data apariției acestui articol, el va fi avut o nouă premieră la Teatrul *The Trap Door* din Chicago – a fost la Teatrul German de Stat din Timişoara. Nica a adus în scena pe care artiştii germani o împart cu cei maghiari în edificiul unde mai funcționează, autentic multicultural, Teatrul Național şi Opera Națională Timişoara, un text contemporan al americanului David Ives, ***Toate la timpul lor***. Premieră pe țară, *Toate la timpul lor* se joacă la TGST în limba germană. Dar publicul e de toate naționalitățile, căci se asigură traducere la cască. E o deschidere binevenită, care lărgeşte zona de adresabilitate şi care, văd, se practică în mai toate teatrele minorităților etnice din România. Trebuie să recunosc că, uneori, pe motiv de calitate a ofertei, îmi face mai mare plăcere să mă duc „la maghiari" ori „la germani".

David Ives e expert în noile formule de scriitură dramaturgică, a studiat la Yale School of Drama şi a rămas conectat la inovația din domeniu, stabilindu-se în dinamicul New York. În metropolă, viața teatrală e mereu în clocot, iar ca să rezişti eşti obligat de context să fii mereu „la zi". *Toate la timpul lor*, o colecție de 14 texte comice scurte, de câte un act, constituie cea mai populară lucrare a americanului. Radu Alexandru Nica a ales trei dintre ele (*Totu-i clar, Vorbe, vorbe, vorbe* şi *Variațiuni despre moartea lui Troțki*) pentru a construi spectacolul timişorean. Regizorului îi era dor de o comedie, după ce anterior lucrase mai des în registrul grav. Să nu vă închipuiți că vizionând *Toate la timpul lor*, o să vă tăvăliți pe jos de râs! Tripticul mizează pe un comic sofisticat, cu accente suprarealiste şi absurde, tonalitate impusă de text şi dezvoltată subtil de viziunea regizorală. Echipa a lucrat bine, iar asta se vede în spectacol. Chiar dacă leagă trei partituri dramatice distincte, montarea e unitară, reprezentația etalând o alură modernă, tonică. O ludicitate de tip postmodern, susținută de ironie, de inserții parodice, de paradoxuri şi citări livreşti dau consistență unei narativități de tip special. *Totu-i clar*, de pildă, scrisă de Ives într-o seară, dar revăzută ca un *work in progress* pe parcursul repetițiilor americane de la data premierei absolute, are o structură secvențială. Sunt 36 de variante despre cum să agăți o tipă într-un bar, variante segmentate de sunetul unui clopoțel care rupe dezvoltarea logică de tip clasic, aristotelian, şi impune reluarea secvenței precedente, dar conducând-o într-o direcție cât mai puțin aşteptată. Fragmentarismul şi repetitivitatea nu sunt supărătoare. Ele devin motor al comicului, al unui comic absurdizat căruia actorii Ioana Iacob şi Alex Halka îi dau consistență printr-o interpretare plină de prospețime şi inventivitate..

Cea de-a doua parte a tripticului lui Ives/Nica se intitulează *Vorbe, vorbe, vorbe*. Titlul e, evident, o citare a celebrei replici din *Hamlet*, piesă pe care trei maimuțe, botezate Swift, Milton şi Kafka, trebuie să o (re)scrie. Cele trei rude



apropiate ale omului participă la un experiment, în captivitate, într-un proiect supravegheat de dr. Rosenbaum. Absurdul de limbaj, mai precis de sens al limbajului, care pare că scapă cuvintele de sub control, dominând personajele, comicul absurd de situaţie, intertextualismul sunt aici modalităţi structurale. Acelaşi spirit ludic, amplificat de temperamentul jucăuş al „personajelor", transformă secvenţa de mijloc a spectacolului într-un nostim exerciţiu de imaginaţie dramaturgică. Cu fineţe şi precizie, fără şarjări inutile, momentul e susţinut de actorii Iosif Csorba, Horia Săvescu şi Olga Török. Remarcam, cu altă ocazie, performanţele actorilor de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca. Trebuie să spun acum că şi tinerii interpreţi de la „Germanul" din Timişoara au reprezentat o surpriză plăcută. E limpede că sunt talentaţi, că ştiu ce e meseria şi disciplina profesională.

Rareş Hontzu, Daniela Török şi Radu Vulpe evoluează în *Variaţiuni despre moartea lui Troţki*. Mica lucrare dezvăluie opt versiuni posibile pentru sfârşitul liderului sovietic Lev Troţki. Condiţia e ca personajul istoric să fie localizat în Mexic şi să aibă un piolet înfipt în ţeastă! Raportul realitate istorică–ficţiune e aşezat sub lupa dramaturgului. Adevărurile axiomatice sunt relativizate, astfel încât ai senzaţia că totul, inclusiv cele mai certe afirmaţii, de genul acelora inserate în *Enciclopedia Britannica*, de exemplu, devin doar o iluzie. Entropia ideilor creşte sub acţiunea lui „ce-ar fi dacă?". Aerul de farsă persistă, jocul cu raporturile real–fictiv, cu imaginarul, cu situaţiile, cuvintele şi frazele devenind principala sursă a comicului.

Cum spuneam, Radu Alexandru Nica a valorificat prin construcţia spectaculară ludicul absurdo-suprarealist al textelor alese. Spaţiul sonor şi vizual completează elementele dramaturgice, adăugându-le expresivitate şi livrând mesajul estetic în

forme plăcut de privit şi de auzit. Proiecţiile video (Casa Gontz) se alătură componentei obişnuinţe, să-i zicem, a spectacolului teatral, devenind un comentariu vizual al desfăşurării scenice. Scenografia (Kiss Borbala) e minimalistă, dar ingenioasă, părăsind condiţia de cadru şi devenind semn teatral. Materialele sunt moderne, de efect, iar costumele, machiajul şi recuzita au un design care „vorbeşte" despre personaje şi farsele la care acestea participă.

Reprezentaţia e armonioasă stilistic, iar asta i se datorează, în principal, regizorului. Chiar compus din trei piese diferite, spectacolul *Toate la timpul lor* e realizat într-o tonalitate potrivită, păstrând-o pe toată durata şi în toată dinamica ei. Iar dacă ar fi să caracterizez în puţine cuvinte producţia teatrală, atunci cred că cel mai bine i s-ar potrivi: „o treabă făcută nemţeşte".

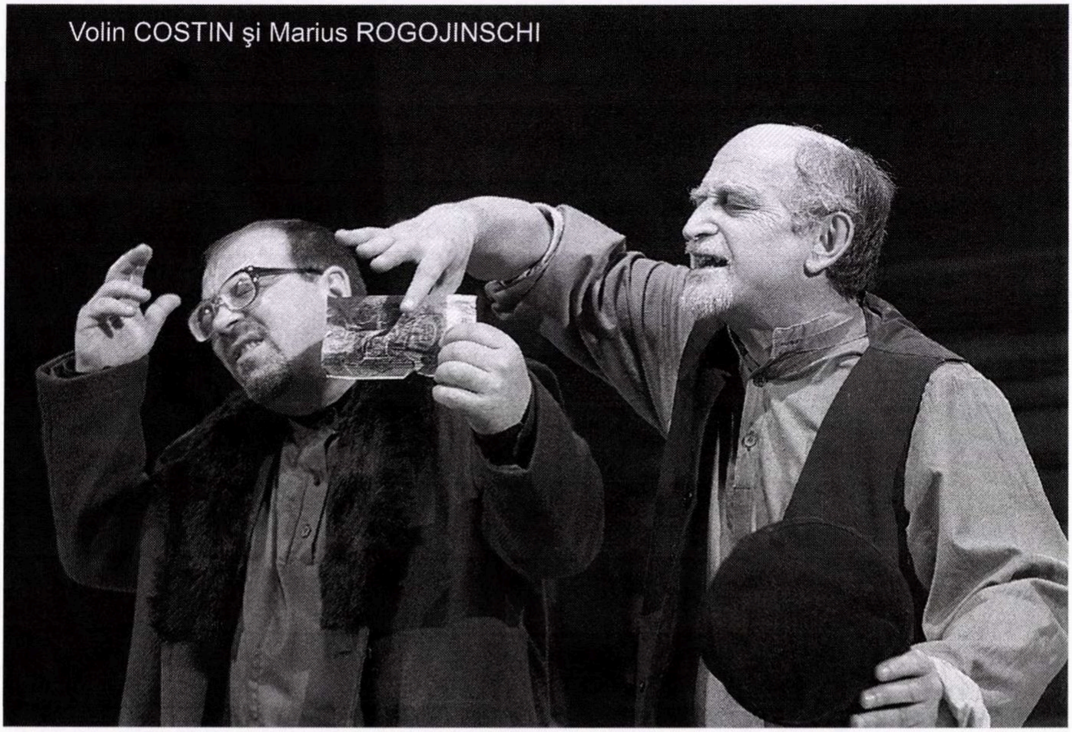
Teatrul German de Stat din Timişoara – Toate la timpul lor **de David Ives. Traducerea în limba germană şi regia artistică: Radu Alexandru Nica. Scenografia: Kiss Borbála. Cu: Alex Halka, Ioana Iacob, Iosif Csorba, Horia Săvescu, Olga Török, Rareş Hontzu, Daniela Török, Radu Vulpe. Data premierei: 24 ianuarie 2009.**

BOTOŞANI

Teatru şi geopolitică

Akulina e o tânără ciudată, ajunsă la vârsta măritişului, despre care umblă vorba prin sat că ar fi păcătuit cu un fost iubit. Lista pretendenţilor e suficient de lungă – fata nu-i urâtă, zestrea nu e nici ea de lepădat –, numai că gura lumii şi lipsa de replică a viitoarei mirese afectează serios „cota ei de piaţă". Ivan o ia, totuşi, de nevastă, insinuările iniţiale par nefondate, lucrurile se aşază în matca aparent firească, numai că niciunul nu e fericit. Spectrul îndoielii pluteşte în aer, iar finalul nu poate fi decât tragic: moartea eroinei. Aceasta e, schematizată, povestea pe care o relatează cel mai recent spectacol al Teatrului „Mihai Eminescu" din Botoşani, ***Soţul Akulinei***. Proiectul reprezintă concretizarea unei noi colaborări cu regizorul georgian Andro Enukidze, precedenta, *O poveste foarte simplă,* datând de anul trecut. Enukidze a fost inspirat pentru *Soţul Akulinei* de câteva pagini din *Aminitiri din casa morţilor* de F.M. Dostoievski, pe care le-a extras din contextul romanesc şi le-a dramatizat. Ceea ce l-a interesat, o spune singur în tipărituri şi se vede şi în scenă, a fost suita de întâmplări, altfel destul de simplă, de care profită pentru a realiza o minifrescă a societăţii ruse de secol XIX şi a ceea ce se poate numi, cu precauţiile de rigoare, spirit rusesc. Enukidze a studiat la Tbilisi, la clasa lui Robert Sturua, a lucrat, în afară de Georgia, în Polonia, Turcia, România, dar legăturile sale cu Rusia sunt incontestabile. Faptul că mica republică georgiană a avut-are probleme politice cu, să-i zicem, „patria-mamă", nu l-a lăsat indiferent. Perfect explicabil şi deloc grav. Percepţia sa asupra spiritului rusesc, pe care, zice el, îl admiră în materie de manifestări spirituale, e ironică, iar asta se simte pe tot parcursul spectacolului. Nu e prima oară, nu va fi nici ultima, când teatrul stabileşte conexiuni şi cu geopolitica!

Să revenim la spectacol! Nu-i deloc uşor să dramatizezi un roman. Dimpotrivă, e greu. Asta înseamnă să translezi în limbaj teatral o naraţiune de zeci ori sute de pagini, întâmplări, personaje şi relaţii ficţionale complicate, să păstrezi, dacă nu integral, litera, măcar spiritul lucrării. Pentru *Soţul Akulinei,* Andro Enukidze a decupat din romanul lui Dostoievski una dintre poveştile secundare, un fapt divers asupra


Volin COSTIN şi Marius ROGOJINSCHI

căruia şi-a concentrat atenţia. Lumea satului rus se construieşte în spectacol bucăţică cu bucăţică, secvenţă cu secvenţă. La miezul narativ se ajunge treptat, după un început care nu dezvăluie audienţei prea multe din ceea ce se va întâmpla. Întâi sunt înfăţişate personajele, cele secundare, apoi realizezi ce anume le leagă, ce evenimente urmează. Povestea te prinde, chiar dacă în vreo câteva scene ritmul nu mai ţine de narativitate, ci din jocul actorilor, din mişcarea scenică (contribuţia e a Victoriei Bucun). Realismul dostoievskian e plombat de Enukidze cu accente moderne, postmoderne, tonul ironic-parodic forjând viziunea regizorului georgian. Astfel şi subtextul devine important, trebuie urmărit. Enukidze nu şi-a propus să răstoarne canoanele regiei contemporane. Dar a realizat o punere în scenă ca la carte, în care fiecare dintre elementele ce fac un spectacol e la locul lui, are contribuţia ce i se cuvine la făurirea producţiei. Postura lui Enukidze e aceea de coordonator riguros a tot ceea ce se petrece în scenă. Unul dintre merite e lucrul impecabil cu actorii. Capitol esenţial al regiei, ştiinţa lucrului cu actorul a devenit, în România ultimilor ani, un aspect pentru care mulţi dintre autorii de spectacole nu mai au timp ori răbdare. De aceea, ai surpriza unor montări surprinzătoare ca abordare, dar în care distribuţia pare din cu totul alt spectacol. Andro Enukidze are, totuşi, fundamentele şcolii ruseşti de teatru, e fidel teatrului centrat pe actor. Aşa încât, fiecare nouă montare a sa devine o şcoală – de durată determinată, dar intensivă – de actorie. La Botoşani, a muncit câte zece ore pe zi, inclusiv de sărbători, iar în seara premierei interpreţii au funcţionat după mecanisme foarte precise. Repetiţiile la *Soţul Akulinei* au însemnat un exerciţiu profesional important. Fiecare actor se simţea bine în pielea scenică a caracterului întruchipat. Ca în orice spectacol, unii au fost mai vizibili, fără să părăsească ramele regizorale, chiar având partituri secundare, alţii au fost doar bine, şi atât. Din prima categorie face parte Marius Rogojinschi. „Un om bun" al său convinge prin autenticitatea şi firescul cu care e construit. E versatil, are umor, ştie cum să te facă să-l urmăreşti. Susţinându-şi efectele dramatice pe interiorizarea suferinţei, Andreea Moţcu o impune pe Akulina prin contrast cu toate celelalte. Teodora Moraru (*mama Akulinei*), Gheorghe Frunză (*tatăl Akulinei*), Volin Costin (*Mikita*), Bogdan Muncaciu (*Ivan*), Ioan Creţescu (*Filika*) au rezonat la stilul de lucru al lui Enukidze, personajele lor decupându-se fără stridenţe ori excese.

Un personaj distinct al montării e lumina. Plastica vizuală nu a fost numai decorativă, plăcută ochiului, a izbutit mai mult: punctează momente, atrage atenţia asupra unuia sau altuia în scenă, decupează spaţiul de joc, concentrează acţiunea. Desele schimbări de ecleraj (baie de lumină, spoturi, lumină colorată, *contrejour*-uri etc.) au contribuit la dinamica de care vorbeam. Ritmarea, curgerea fără sincope sunt alte calităţi ale acestei montări.

Soţul Akulinei e un lucru făcut cu temeinicie. Echipa botoşăneană e ambiţioasă, şi bine face, e în alertă estetică, caută noi provocări, evită previzibilul. Colaborarea cu Andro Enukidze a mai însemnat un pas spre performanţă.

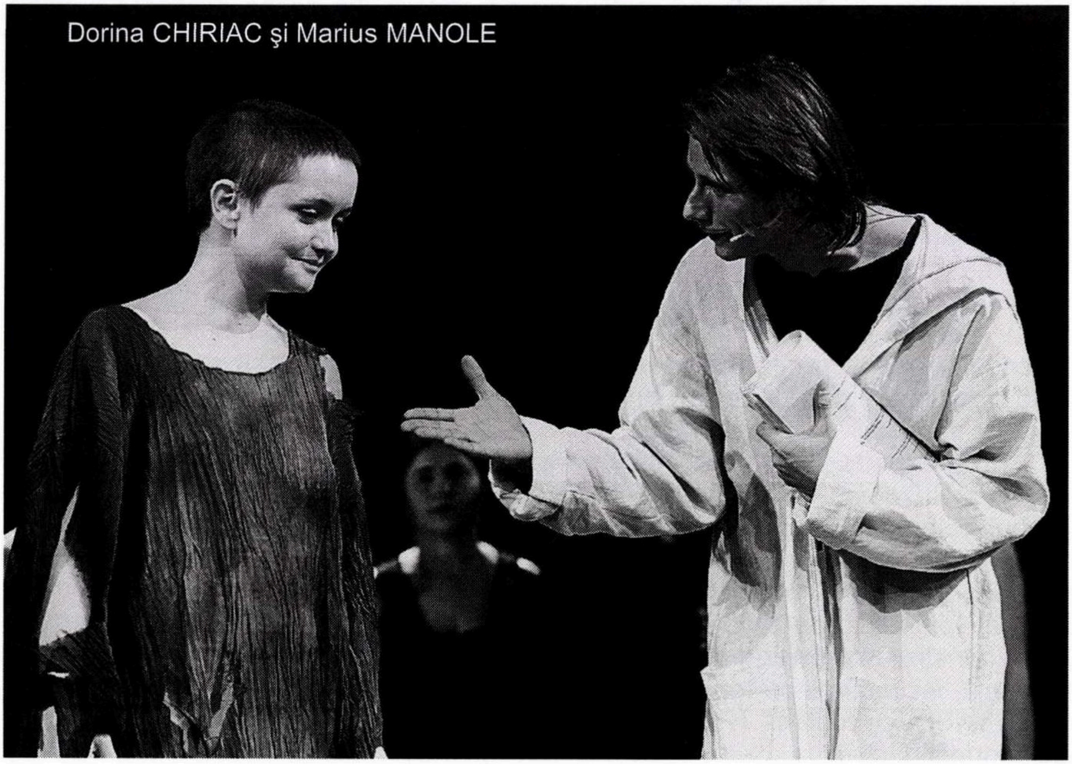
Post-scriptum: La premieră, a fost lansat şi numărul 1, serie nouă, a *Caietelor Teatrului „Eminescu"*. După o pauză de 40 de ani, publicaţia îşi reia şirul, dorindu-se o oglindă editorială a activităţii instituţiei. Realizatorii au preferat un sumar şi o formulă de editare de tip clasic. În paginile revistei sunt inserate informaţii despre producţiile proprii, proiecte, artiştii noi din trupă, evenimente, în formule jurnalistice ce merg de la consemnări, la interviuri, puncte de vedere, eseuri. În mod inspirat, li s-a dat cuvântul şi spectatorilor, care îşi exprimă opiniile, aşteptările. Atenţia acordată publicului atestă deschiderea Teatrului „Mihai Eminescu" spre dialog. Revista în sine demonstrează interesul pentru comunicare. Semn bun. La cât mai multe pagini şi apariţii!

Daria DIMIU

Între mitizare și mistificare sau „Așa e istoria – abundentă și complicată...”

Anul acesta se împlineşte un veac de când păstorița care a schimbat istoria Franței a fost beatificată. În 1920, Ioana D'Arc a fost canonizată. O simplă făptură de la țară (şi vai! nici măcar de sex masculin!...) a inversat soarta războiului de 100 de ani. Relatări contemporane (majoritatea extrase din actele procesului) o descriu ca pioasă, entuziastă, curajoasă (se spune că, în drumul spre Chinon, entuziasmase masele şi că suportul popular precedase apariția ei la Curte), cu destul umor şi inimoasă. Conform adevărului istoric, a fost făcută prizonieră de englezi, vândută francezilor, silită să abjure şi apoi arsă pe rug ca eretică pentru a fi auzit voci, pentru a fi purtat haine bărbăteşti şi, în fond, pentru a fi reuşit ceea ce nobilii şi politicienii vremii nu reuşiseră şi (uneori) nu vruseseră.

Ambivalența şi marea complexitate a personajului a fascinat artiştii de-a lungul epocilor. Faptele i-au fost celebrate în literatură încă din timpul vieții (*Dittié de Jeanne D'Arc* de Christine Pisan, 1429). În dramaturgie – la Shakespeare, Voltaire,


Dorina CHIRIAC şi Marius MANOLE

Schiller, G.B. Shaw, Jean Anouilh, Bertolt Brecht etc. –, prezentarea poveştii şi, implicit, înfăţişarea eroinei oscilează în funcţie de epoca, de convingerile şi chiar de naţionalitatea autorului. Samuel Clemens i-a închinat o biografie de ficţiune, semnată cu numele Sieur Louis de Conte, nu cu pseudonimul Mark Twain.

De asemenea, a invadat şi cinematografia, primul scurt-metraj mut din 1898, fiind urmat, de o peliculă a celebrilor fraţi Lumière intitulată *Domrémy,* iar în 1900 de un film de Georges Méliès. Domeniul muzical nu a rămas nici el indiferent subiectului, deşi exemplele sunt mai puţine: în 1700, la Théâtre des Italiens din Paris s-a reprezentat *Jeanne D'Arc à Orléans* de Rodolphe Kreutzer, Verdi a scris o operă de tinereţe, iar Ceaikovski – un poem simfonic.

Recentul text ***Ioana şi focul*** (Paris, 25 ian. 2007) de Matei Vişniec nu este unul istoric. Ci o comedie a istoriei. Un renghi întins pe secole e comprimat în două ceasuri fără pauză sub acoperişul şi oblăduirea Thaliei. Premiera pe ţară a avut loc la Teatrul de Comedie în 18 octombrie 2008, în regia Cătălinei Buzoianu şi în prezenţa autorului. În succinta intervenţie de după vernisarea expoziţiei de afişe teatrale (preponderent străine) cu piesele sale şi înaintea intrării publicului în sală, Matei Vişniec ne avertiza că vom urmări o piesă despre ADEVĂR.

Însă ea nu se vrea un instrument de readucere în memorie a unui subiect pe care, în linii mari, cam cu toţii credem că îl ştim, nici doar un document comprimat în forma dialogată a literaturii dramatice. Autorul afirmă că a fost interesat de „cum se scrie istoria, cu ce ingrediente şi ce note de umor negru şi ironie fină, cu ce elemente de grotesc şi de macabru, cu ce hohote de râs divin şi cu ce urlete de suferinţă pământescă". Vişniec menţionează că a consultat „în special documentele legate de proces. Numeroase replici, cu precădere din scena procesului, reiau cuvânt cu cuvânt întrebările puse de către Judecători sau răspunsurile date de IOANA" şi că a folosit şi „împrumuturi" din mărturiile contemporanilor Ioanei, transpuse în limbaj actual.

Textul este structurat în 21 tablouri, purtând fiecare un titlu. În canavaua lui, elemente de concreteţe istorică (date, nume şi fapte) se împletesc cu aspecte de legendă (înnobilarea Ioanei de către rege nu este atestată), ale imaginarului colectiv (supravieţuirea inimii Ioanei) şi simboluri (Unicornul – prezent în distribuţie în forma descinsă direct din franceză a termenului– era simbolul incontestabil al virginităţii, răspândit ca atare în arta medievală şi renascentistă; bufniţa – a răului augur, dar şi a înţelepciunii). Mitra enormă, pusă Ioanei în drum spre execuţie, cu înscrisul „*Păgână, renegată, apostată, eretică*" (teribilă, copioasă ironie, să prezinţi asta unor mase preponderent analfabete!) constituie punctul culminant al mascaradei istorice.

Este a patra oară că regizoarea se opreşte asupra unui text de Vişniec. Cătălina Buzoianu îndepărtează din text o serie de elemente (majoritatea nume proprii) relevante doar pentru francezi – inclusiv simbolul cu încărcătură heraldică al florii de crin. Într-un spectacol construit esenţialmente pe alb/negru se concentrează pe a filtra universalitatea temei prin specificul nostru (inclusiv al autorului) de *râsu'-plânsu'*. Spectacolul este antrenant, tineresc, plin de prospeţime şi umor. El se construieşte în jurul a două replici enunţate încă de la început: „*Ioana D'Arc e un mit, iar miturile nu mor niciodată*" (Ioana) şi „*În faţa istoriei, cei care câştigă sunt mereu povestitorii*" (Povestitorul). Judecăţi cu valoare logică de adevăr, dar evident disjunctive.

Scena prelungită până peste primul rând de scaune; un podium uşor ascendent înaintează puţin de la mijlocul spaţiului de joc înspre spectatori. Două trape laterale, căptuşite cu negru slujesc, după necesităţi, ca loc de ţâşnire a Ioanei din negura istoriei sau pentru a desemna, când Cardinalul face cercetări la faţa locului, scăldătoarea leproşilor. Şase cufere de lemn, de mărimi şi modele diferite, cu capacul bombat zac presărate pe scena goală. Din ele, trupa de „comedianţi rătăcitori" (cu trimitere la trupele itinerante care, în decursul istoriei teatrului, se perindau între târguri şi jucau pe mici scene încropite), invadând, gureşă, sala de spectacol, îşi extrage parţial costumaţia şi recuzita.

O serie de replici (se menţionează că se joacă la Teatrul de Comedie, la un moment dat se pomeneşte şi directorul instituţiei, Ioana e suspectată că ar fi de la un teatru rival – *„Nu eşti de la concurenţă? Că se practică..."*) funcţionează ca o barieră lucidă împotriva imersiunii complete a privitorilor în substanţa înfăţişată. Acest subtil melanj al dimensiunilor/coordonatelor se regăseşte pe diferite paliere, de-a lungul întregului spectacol.

Montarea desfiinţează graniţele timpului: prezentul istoric al liniei narative este, în momentele de tensiune, întrerupt de negaţiile, actualitatea reprezentaţiei date de trupa ambulantă constă în redarea unor fapte demult petrecute, prezentul istoric se confundă la răstimpuri cu prezentul nostru, dar şi cu îngheţarea lui *illo tempore*. La rândul lui, spaţiul nu mai are reguli fixe, cadrul palpabil de reprezentare e îmbogăţit prin variile locuri de desfăşurare imaginate şi frizează necuprinsul mitului. Episoadele susţinute istoric alternează cu altele, inventate (Conciliul bufonilor marilor puteri europene, îmbăierea Ioanei în prezenţa prietenelor Hauviette şi Mengete, apariţia Licornei în preajma „frumosului fag de mai"). Amintit de Ioana drept centru al copilăriei sale şi loc al viziunilor, copacul auriu aduce, în montare, cu un segment din „Coloana Infinitului". El e folosit de trupa de actori ambulanţi pentru reprezentarea scenei condamnării, ceea ce converge vizual informaţiilor istorice cum că rugul fusese fixat la trei metri înălţime, întru impresionarea maximă a martorilor.

În afară de Dorina Chiriac (*Ioana*), ceilalţi interpretează o sumedenie de personaje. În contextul piesei, de fapt toţi sunt actori, căci întreaga poveste nu este decât un vast teatru în teatru, cu decor, costume, măşti şi tot necesarul unei copii a realităţii. Dornică să-şi spună propria poveste aşa cum a fost, răsare dintr-o trapă şi este, evident, privită cu neîncredere (cum altfel să priveşti un om care se prezintă drept miracol!?) de către actorii ce preveniseră deja publicul că *„Viaţa noastră e hrănită cu teatru, meseria noastră e să vă facem să râdeţi şi să plângeţi în acelaşi timp... [...] în seara aceasta vom juca o poveste tristă... Povestea Ioanei cea trecută prin foc"*.

Căzută pradă acum 600 de ani unui proces măsluit, Ioana se găseşte peste timp în mijlocul unei înscenări în sensul primar al cuvântului.

În interpretarea caldă a Dorinei Chiriac, trăsăturile Ioanei D'Arc sunt puse în lumină mai mult prin serenitate şi gingăşie decât prin mobilitate scenică. Maxima concentrare şi energie a actriţei sunt direcţionate spre redarea incandescenţei lăuntrice a personajului. Simplitatea şi onestitatea, credinţa nestrămutată în Dumnezeu mai presus de Biserică, hotărârea şi compasiunea, înţelepciunea (în pofida lipsei de instruire) o fac demnă de a fi ea aleasa Cerului, salvatoarea regatului şi însufleţitoarea celor oropsiţi. Cu inima deschisă a celui care nu concepe înşelătoria şi minciuna, ea primeşte învoiala propusă de povestitor de a da cu banul,

şi nu renunţă când acesta decide regulile jocului, fără a se uita măcar pe ce faţă căzuse moneda. Îşi urmează traseul cu candoare şi fermitate. Intervenţiile ei la răstimpuri (*„n-a fost aşa“, „nu-mi spui povestea bine!“*) sunt mai degrabă conţinute, ca provenind din acceptarea faptului că preţul de a schimba istoria regatului este de a nu-şi putea schimba sieşi istoria.

Prologul captează atenţia, prezentând comprimat – dar în ritm mai degrabă vesel – condiţiile socio-politice care au făcut aşteptată şi necesară apariţia unui salvator. Moartea, Ciuma şi Foametea bântuiau Franţa. Fragmentul introductiv, unde cele trei „personaje“ se înfăţişează publicului conţine o fugară aluzie la practica moralităţilor. De câte ori numele îi este menţionat, Franţa personificată (feminină) apare plină de graţii la rampă, cu suavă referire la pictura franceză cu subiect patriotic.

Conciliul bufonilor „nu-l veţi găsi consemnat în niciun tratat de istorie“ avertizează autorul. Într-o lume măcinată de flageluri, unde şobolanii au devenit ospăţ, iar scheletele – parteneri de dans, lume pe care iluminatele exaltate se ivesc la tot pasul să o salveze, soluţia ultimă este o reuniune strict secretă a bufonilor europeni. E în mâna nebunilor prin funcţie să restaureze normalitatea când cei aburcaţi de soartă sau obârşie o iau razna. Scena de ansamblu construită ironic la adresa întâlnirilor la nivel înalt: cu faţa spre public, la o lungă masă a tratativelor, iau, impasibili, loc, bufonii, sobri în atitudine şi în costume vădit contrare calităţii/poziţiei lor (severe redingote negre, strâns lipite de trup, gulere albe rigide, aplicate pe piele, şi papioane negre). Fiecare ia cuvântul în limba lui şi, printr-o izbutită redare a muzicalităţii specifice fiecărui grai naţional în parte, propune o variantă de ieşire din impas. În pofida traducerii simultane pentru uzul participanţilor şi în pofida supratitrării pentru public, nu se înţeleg; ei cad de acord abia când vorbesc într-o limbă inventată, un fel de păsărească prin care episodul europenilor cu papion îşi schimbă deodată semnul şi intenţionalitatea, din dramatic în ludic.

Relatarea bătăliei decisive dintre englezi şi francezi e făcută de Marius Manole, îngenuncheat pe promontoriul construit între rânduri. Efectul vizual riscă să se piardă pentru spectatorii mai scunzi ori aşezaţi mai departe. Două mănuşi de culori diferite – cu obiecte zornăitoare ataşate de vârfurile degetelor – închipuie armatele rivale. Încleştarea e redată cu febrilitatea transmisiei sportive actuale şi culmină cu prelungitul, uzual „goooool“!

Plină de forţă e şi scena „investigaţiei de teren“ unde, Cardinalul (reuşită compoziţie) se străduie să strângă de la un consătean al Ioanei informaţii incriminante conform intereselor clicii nobiliar-ecleziastice.

Evoluţia lui Marius Manole este cea mai solicitantă. Ca unic suport, neajutat decât vag de artificii de costum, acelaşi corp e silit să se facă „purtătorul“ unor personaje distincte ca intenţie şi caracter, păstrându-şi, în raport cu spectatorii concreţi din sala Teatrului de Comedie, individualitatea fără să cadă în liniar, în raport cu Ioana-cea-ivită-acum doza de ghid relativ binevoitor şi demonstrând faţă de Ioana-de-atunci o unitate a răului, nuanţată în funcţie de personaj. În ipostaza de cardinal anchetator, compoziţia atent cizelată contracarează prin umor esenţa dramatică a episodului: gârbovit de ani şi povârnit de importanţa propriei misiuni, vocea gâjâită a decrepitudine, mieroasă în iscodirea ţăranului, dată în mintea copiilor în secvenţa căderii accidentale în izvorul leproşilor. Personajul Rectorului îl investeşte pe de o parte cu entuziasmul lucid al omului de ştiinţă, pe de alta cu zelul unei mărunte rotiţe a sistemului, dispuse mereu a aplica şi chiar anticipa dorinţele puterii.

Aurelian Bărbieru se remarcă prin construirea diferențiată a personajelor negative. În Jefuitorul de cadavre se concentrează pe atenția distributivă implicită, alternând curiozitatea manifestată în dialogul cu povestitorul (preschimbat în călugăr) cu umorul macabru al ocupației. În întruchiparea lui *Geoffroy Thérage* – călăul (creditat de legendă că ar fi aruncat în Sena inima victimei pe locul unde ulterior a fost înălțat podul Jeanne D'Arc), sfiala din glas, uşoara arcuire a spatelui, precum şi distanța față de partenerul direct indică respectul şi dragostea insuflate de personalitatea Ioanei omului de rând, dar şi neputința acestuia în fața mai marilor zilei.

Dragoş Huluba îşi serveşte personajele destinate lui cu binecunoscuta-i putere de transmitere. Prin antebrațele colegilor închipuind un castel, regele mimează pescuitul – doar e închis pe Valea Loarei! –, şi ruga fierbinte. Când *Povestitorul*, în chip de bufon regal, se chinuie, simbolic, să-l trezească, regele e cu „Franța" în aşternut..." Caracterizat de popor drept „bastard, fricos, deprimat, şters, moale, leneş" etc., în fața îndemnului bufonului de a trece la acțiune, el reacționează aidoma unui copil râzgâiat şi îşi ia cufărul de jucărie, să plece.

Lari Giorgescu – în rolul *Arhanghelului* (deşi în scena procesului se recomandă drept simplu actor!...), ca acrobat (mânuitor de flăcări) şi mesager în trei variante: *1)* rapid, cu respirația întretăiată de grabă şi torent de cuvinte, *2)* obosit şi *3)* pe moarte, abia târându-se; şi ca intermediar în istovitoarele tratative, cu farmec redate, dintre venalul duce de Bedford şi cărpănosul Jean de Luxemburg.

Epilogul se bizuie, la rândul lui, pe adevăr istoric ca atmosferă, nu neaparat ca fapte. Pentru eminenta autoritate religioasă a Sorbonei de atunci, comportamentul Ioanei depăşea miza recuceririi regatului, doctorii în teologie văzându-şi autoritatea amenințată, din cauza susținătorilor ei din cadrul Universității şi a ceea ce reprezenta ea în cadrul luptelor pentru influență din interiorul Bisericii. Efortului de măsluire simbolizat de smulgerea oricăror referințe la episodul Fecioarei din Orléans îi urmează reluarea cântecului despre zâna salvatoare. Ritmurile lui contemporanizate, revenirea la costumele inițiale şi mişcările asemănătoare trupelor moderne în concert atestă supraviețuirea simbolului Ioanei, în pofida tuturor strădaniilor anterioare de ocultare. Adevărul (Credinței? Dreptății?) se vădeşte peren prin puterea artei. Sub bagheta unei maestre precum Cătălina Buzoianu.

Teatrul de Comedie, Sala Mare – Ioana şi focul **de Matei Vişniec (premieră pe țară). Regia: Cătălina Buzoianu. Decor: Puiu Antemir. Costume: Anca Răduță. Măşti, păpuşi, marionete: Liana Axinte. Muzica originală: Mircea Florian. Mişcare scenică: Mălina Andrei. Light design: Sorin Vintilă. Cu: Dorina Chiriac (*Ioana*), Marius Manole (*Povestitorul, Călugărul, Bufonul Hainselin, Ducele de Bedford, Cardinalul, Rectorul*), Dragoş Huluba (*Regele Charles VII, Contele Jean de Luxemburg, actor*), Aurelian Bărbieru (*Jefuitorul de cadavre, Maestrul Wilhelm Fouet, Moartea, Pierre Cauchon, Geoffroy Thérage, actor)*, Laura Creț (*Maestrul Mathurine cea nebună, virgina, Hauviette, Marianne, schelet, judecător, istoric, actor*), Mihaela Măcelaru (*Maestrul Triboulet, Yvonne, Mengete, Sf. Margareta, schelet, judecător, istoric, actor*), Teodora Stanciu (*Fecioara Maria, Maestrul Engelbert, virgina, schelet, judecător, istoric, actor*), Domnița Ciolacov (*Maestrul Imathurine cea Înțeleaptă, virgina, schelet, judecător, istoric, actor*), Gloria Găitan (*Yolanda de Aragon, Maestrul Colombina cea Mută, schelet, judecător, Licornă, actor*), Irina Sârbu (*Maestrul Chicot Cezaria, judecător, schelet, istoric*), Lari Giorgescu (*Arhanghelul Mihail, Maestrul Stockstone, Mesagerul, judecător, actor), Simina Constantin / Roxana Florea (actor mânuitor păpuşi şi marionete)*. Data reprezentației: 18 ianuarie 2009.**

Ion CAZABAN

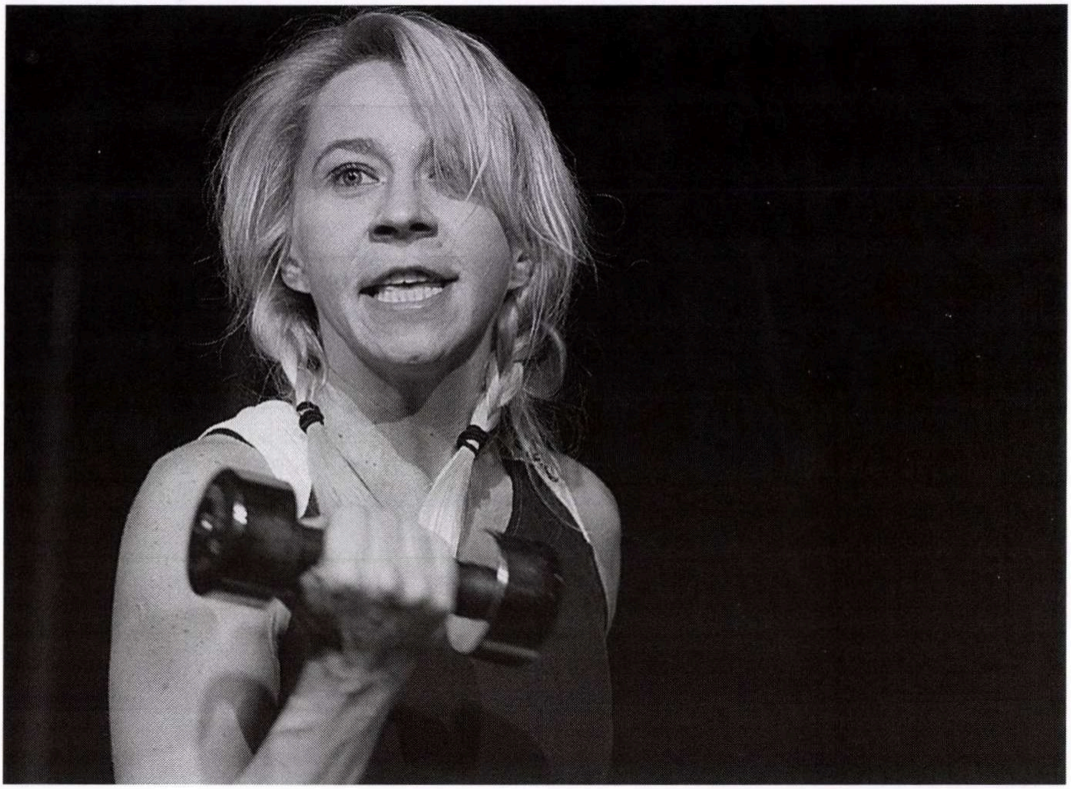
Trupul și sufletele

Un titlu puțin obişnuit pentru o cronică destinată Teatrului de Comedie. Asta, dacă ne lăsăm duşi de prejudecăţi. Ne-a fost clar, însă, că ***Fitness***, piesa văzută, n-a fost închipuită după reţeta comediei pur sânge, intenţiile autorului belgian făcându-ne să depăşim şi râsul, şi plânsul, urmărite alteori. Cu un singur personaj feminin adus în faţa noastră, textul îşi propune o rază de referinţă şi de influenţă emoţională mai largă. Declaraţiile dramaturgului Jacques de Decker au menţionat scrierea unui „exerciţiu fizic şi mental“ despre destinul, prea răspândit traumatizat, al femeii contemporane, pentru care corpul său are un rol decisiv. Meritul principal al actriţei **Mihaela Teleoacă** şi al regizorului Mihai Bisericanu este că au înţeles, împreună, factura distinctă a textului jucat, substanţa lui poetică, exprimând-o cu un umor inteligent, fără stridenţe.

Vom ezita să numim ceea ce am aplaudat în micul studio de la „Comedia“, un „one-man-show“ veritabil, pentru că nu putem omite că jocul actoricesc prinde, în permanenţă, pe unul sau pe altul dintre spectatori. Interpreta nu numai că se adresează direct şi acţionează asupra celor din sală, dar le solicită acţiunile, propria participare activă. Evident, spectacolul vrea să ne facă să pricepem că, în derularea sa, nu-i un simplu divertisment, ci pretinde a fi mai mult. Ca început, provocându-i amăgitor pe unii dispuşi să se aştepte la momente picante, câteva obiecte de lenjerie feminină răsar după perdeaua de fundal. Apariţia actriţei în tricou şi pantaloni de trening negri nu anunţă, nici ea, imediat ce va urma, pentru că primele sale replici par mai curând un refuz dat publicului: *„Ce vreţi de la mine?“ „De ce vă uitaţi aşa la mine?“* Ceea ce urmează, însă, poate exemplifica o modalitate teatrală interactivă, prin întinderea şi procedeele sale. Actriţa va arăta chitanţe de fitness unei spectatoare, invită pe cineva să i se alăture la aparate, încearcă un dialog de cunoaştere. Nu se fereşte să-şi expună starea danturii, lipsa molarului, cu o naturaleţe şi cu un zâmbet care o apropie de public. Uneori, jocul ei ne va aminti de Giulietta Masina. Prinsă sub greutatea halterei, este ajutată de un bărbat din sală. Intimitatea sporeşte, încât nimic n-o opreşte să ne arate fotografia iubitului ei de culoare. Ţinând de factura spectacolului, se adresează sunetistului: *„Antonio, muzica!“* şi acesta se execută. Altă dată, propunerile sunt şi mai amuzante, când cu toţii vom fi invitaţi să ducem piciorul la gură (mişcare de fitness?) – doar ea reuşeşte, obţinând încă odată aplauzele noastre. Tot aşa, amuză proba cu mărimea piciorului, în căutarea partenerului pe măsură... Acţiunile de punere în relaţie sunt multiple, îmbrăţişarea cu spectatorii (ca la şedinţele de relaxare prin terapie în grup) ar fi momentul lor culminant.

Amuzamentul acestei întâlniri dintre ficţiunea actoricească şi identitatea reală a spectatorului, nu poate fi eludat, dar comicul conţinut este unul caracteristic, amărui, venind din biografia personajului. O biografie ce ni se dezvăluie fragmentar, cu schimbări succesive de „subiect“ şi reţineri, caracterizând de asemenea. Este, aici, prezent un comic de *relaţie* (sporindu-le pe cele bine ştiute: de caracter, de limbaj sau de situaţie). De altfel, conceptul de *relaţie* – ca şi acela de *energie* – este frecvent vehiculat în teatrul contemporan. Nici *energia* nu poate fi neglijată într-un spectacol ce îmbină utilizarea aparatelor de gimnastică şi solicitarea permanentă a publicului. Mihaela Teleoacă are calităţile necesare pentru a stabili o relaţie variată, atrăgătoare, cu spectatorul, şi de a demonstra o vitalitate feminină, o energie nuanţată, evitând interpretarea monocordă.

Totuşi, cine este această femeie care ne destăinuie, cu dese reţineri, câte ceva din problemele greu de rezolvat ale vieţii sale? Ne vorbeşte pe un ton convins, aparent



destins („cu glumițe", preciza Mihai Bisericanu). Ne explică de ce vine la fitness, de ce vrea să fie în formă, desigur pentru că *„trupul trebuie bine păstrat, ca să arate Creatorului că nu-şi bate joc de creația lui"*. Dar nu numai, şi aici aflăm, deopotrivă, un adevăr, dar şi o iluzie de un comic crud, în credința că astfel trupul va deveni suficient de puternic spre a învinge dificultățile traiului cotidian. Pentru a-i da „câteva scatoalce" tatălui ingrat care şi-a părăsit familia. Supărarea, ironiile, ciuda, revolta ei împotriva bărbaților au o adâncă justificare. În comparație cu „atletul afectiv" preconizat de Artaud pentru teatrul său – eroina anonimă a belgianului Decker este, mai omeneşte, o gimnastă cu inimă mare. Dacă Artaud vorbea de „localizările fizice ale sentimentelor",eseul dramatic al lui Decker se concentrează pe trupul femeii, pe părțile lui, fiecare corelată sumar cu câte o obsesie, o suferință cotidiană. Ne rămâne să le integrăm într-o biografie neliniştită de incertitudini, semănată cu obstacole. Pe rând, fragmentele biografice sunt puse sub semnul unui fragment anatomic. Molarul absent trimite la problemele financiare impuse de costul dentistului; piciorul – la căutarea perechii masculine greu de găsit; sânii – la importanța lor erotică; ochii – la plăcerea ambiguă de a-i ține închişi... iar pielea „împiedică risipirea" întregului, dar şi pe iubitul ei Placide, care „i-a intrat sub piele" sau pe fetița pe care o va naşte curând. Pentru că pântecul femeii este „cuptorul de zămislire a omenirii". Este locul care trebuie „întărit", unde trupul devine generator de suflete.

Teatrul de Comedie – Fitness **de Jacques De Decker. Traducerea: Petruța Spânu. Regia şi muzica: Mihai Bisericanu. Mişcarea scenică: Margo Dumitru. Cu: Mihaela Teleoacă. Premiera: 19 decembrie 2009.**

TÂRGOVIȘTE

Mirela SANDU

Praful nevăzut din cotloanele vieții noastre

Cu ani în urmă, o bună prietenă m-a invitat la Cluj să văd spectacolul în care juca. Am ajuns până acolo dar, cu 10 minute înainte de începere, am aflat cu stupoare că reprezentația s-a suspendat din lipsă de spectatori. Mi-am amintit de această întâmplare în drum spre Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște. Mergeam pentru prima oară în acest oraș și nu știam la ce să mă aștept. Mă gândeam că fiind un teatru care funcționează doar de câțiva ani, publicul nu este încă format și nu vor fi mulți spectatori. Doar că, de data asta distanța față de București nu era atât de mare și oricum îmi doream să văd orașul, astfel că, oricum, nu voi merge degeaba.

Din fericire, încă din foaier am constatat că temerile mele erau total nefondate. La cea mai recentă premieră a teatrului sala a fost plină, ba chiar s-au pus și scaune suplimentare. Cei veniți erau în marea lor majoritate tineri. Interesată de reacția lor, pe parcursul spectacolului i-am privit de mai multe ori: erau curioși și deschiși propunerilor, receptivi la umorul fin al textului și la jocul bun al actorilor.

Vedeam împreună un spectacol regizat de Virgil Mihaiu cu piesa ***Auto*** de Ernesto Caballero. Textul a avut premiera scenică la Madrid, în anul 1993, la Teatrul Alfil, chiar în regia autorului. A fost bine primită atât de public cât și de specialiști. În România, traducerea semnată de Ioana Anghel a apărut în anul 2005, în *Antologia de teatru spaniol* (editată de revista *Teatrul azi* și Fundația Culturală „Camil Petrescu"),

Ioana GRIGORIU și Raluca BĂBȚAN

iar premiera națională a avut loc la Teatrul „George Bacovia" din Bacău, în regia lui Claudiu Goga, pentru ca acum să intre şi în repertoriul Teatrului „Tony Bulandra".

Textul duce către o abordare minimalistă, care, evident, are nevoie de un decor asemenea. În acest caz: un practicabil, un scaun şi un element în fundal a cărui existență ne pune un semn de întrebarea până în final, când regizorul îi va dezvălui semnificația. Se pare, o sală de aşteptare.

Patru personaje se întâlnesc aici pentru o întrevedere cu şoferul de TIR, ce a provocat accidentul în care sunt implicați cu toții. Cel aşteptat întârzie, însă. În tot acest timp, fiecare dintre ei îşi spune versiunea despre accident şi ne lasă să le vedem frământările. Aflăm, astfel, că toți trăiesc înt-o lume dominată de obiecte. *Soția* (Maria Nicola) este obsedată de aparatura electrocasnică din care şi-a construit propria lume, *Soțul* (Marian Grigore) îşi iubeşte propria maşină şi aparatura nouă de la birou, *Cumnata* (Ioana Grigoriu) adoră produsele cosmetice, iar *Autostopista* (Raluca Băbțan) este dependentă de pastile şi nu se poate abține de la furt. Concentrați pe lumea materială, cei patru protagonişti uită de sentimente, iar relațiile dintre ei nu țin cont de legile moralei: *Cumnata* are o relație amoroasă cu soțul surorii ei, *Autostopista* are un prieten student la Economie, dar, din dorința de a experimenta, avusese o aventură cu Şoferul de TIR, tot cu el face sex şi *Soția* pentru a se răzbuna după ce, într-un târziu, află că este înşelată.

În *Auto* lucrurile sunt dezvăluite unul câte unul, la fel şi relațiile dintre personaje. Dezechilibrul produs de lipsa *sentimentelor*, într-o lume în care primează *materialul*, declanşează frustrări şi neînțelegeri care nu se mai pot repara. Orice surogat de genul aparatelor electrocasnice şi al muncii în exces nu pot ține loc sentimentelor adevărate, afecțiunii, apropierii şi comunicării dintre oameni.

Raluca BĂBȚAN

Pe tot parcursul spectacolului, personajele îşi spun lucruri de care uitaseră sau, pe care, din lipsă de timp sau de curaj, au uitat să şi le împărtăşească. Sunt ca într-o anticameră a morţii unde, pentru a putea trece „Dincolo", trebuie să lase toate deşeurile, toate lucrurile inutile pe care, în timpul vieţii, le-au strâns şi pe care apoi se depune praful, toate cuvintele pe care nu au fost în stare să şi le spună.

Despre faptul că, de fapt, toţi patru sunt morţi, aflăm abia la final, mai întâi din replica Soţului şi apoi din semnul crucii răsturnat (o foarte bună idee regizorală), care se luminează în fundal. El era elementul ascuns până acum care relevă, printr-un simplu simbol, esenţa poveştii.

Foarte bine conturate din scriitură, personajele prilejuiesc unor actori tineri realizarea unor partituri coerente. Salutare sunt grija, modul cum Horaţiu Mihaiu a lucrat cu actorii fiecare situaţie şi i-a ajutat să întruchipeze o tipologie.

Remarcabilă este Maria Nicola, care realizează o *Casnică* frustrată din cauza lipsei de afecţiune, reuşind în acelaşi timp să stârnească râsul spectatorilor la fiecare remarcă legată de bucătăria ei şi de aparatele din ea. Ni se înfăţişează astfel o Soţie desăvârşită gospodină, neîmplinită ca femeie şi cu vagi accese de răutate, dar şi un Soţ obtuz şi egoist care nu reuşeşte să vadă nevoile soţiei (pentru care cea mai mare pierdere o reprezintă accidentarea maşinii şi nu ruinarea căsătoriei), o Autostopistă dependentă de medicamente care trece cu uşurinţă de la spaimă la nepăsare (foarte bine interpretată de către Raluca Băbţan) şi o Cumnată vampă (destul de unilateral construită) căreia nu-i pasă decât de propriile nevoi.

M-am bucurat să văd o sală plină de tineri înţelegând aceste personaje şi reacţionând la replici spuse cu umor şi la scene bine interpretate. Cred că spectacolul *Auto* regizat de Horaţiu Mihaiu ar putea fi jucat cu succes la oricare dintre festivalurile de teatru de studio din România. Ar fi păcat să se piardă alături de alte spectacole bune, dar mai puţin promovate.

Teatrul „Tony Bulandra", Târgovişte – Auto **de Ernesto Caballero. Traducerea: Ioana Anghel. Regia, decorul şi ilustraţia muzicală: Horaţiu Mihaiu. Costumele: Maria Nicola. Cu: Maria Nicola, Marian Grigore, Ioana Grigoriu, Raluca Băbţan. Data premierei: 3 octombrie 2008.**

Constantin PARASCHIVESCU

Melancolie în beci

Nu e o extravaganţă, e o realitate. Am văzut un spectacol cu titlul ***Melancolie*** într-un beci la Târgovişte. Beciul e un spaţiu teatral amenajat într-o clădire de patrimoniu, salvată de la ruină, vizavi de Curtea Domnească, unde îşi desfăşoară activitatea Teatrul Municipal pentru Copii şi Tineret „Mihai Popescu", condus de regizorul Dan Ţopa. Denumire atribuită acum doi ani mai vechiului teatru pentru copii „Neghiniţă", al cărui animator a fost tot domnul Dan Ţopa, cu experienţă de vreo 34 de ani în spectacole pentru cei mici, unele stradale. Constituindu-se, cum se recomandă, ca o „necesitate culturală şi un sprijin în educaţia copiilor", teatrul îşi propune să lupte „cu violenţa din desenele animate, calculatorul, televizorul sau alte surse media [...], fiind pentru copilul şi tânărul târgoviştean un mijloc de informaţie, educaţie şi terapie prin artă şi cultură". Instituţie înfiinţată şi finanţată de

Consiliul Local, se spune, ca formă oficială de contracarare a manifestărilor culturale îndoielnice, ca spectacolele itinerante de circ, iluzionism, înghițitori de săbii şi cuțite (sunt şi din ăştia?), teatrul organizează, astfel, spectacole de păpuşi şi marionete, spectacole-lectură, de animație stradală şi cele tradiționale cu artişti profesionişti şi amatori. Concretizate în 15 proiecte, din care desprind: un program de spectacole-lectură structurat pe şapte „module“ (adaptări şi dramatizări); festivalul păpuşilor vii (nu mi-e prea clară denumirea), cu participarea mai multor teatre de gen din țară, stagiu de „creație păpuşi“, susținut de regizorul Radu Dinulescu, şi o paradă a „târgoviştăniilor“ (?), adică păpuşi-gigant ale aceluiaşi; participare la „Zilele Oraşului“ cu trei piese; spectacole pentru copii, adolescenți, şi nu numai; o primă ediție a unui festival-concurs de muzică folk; evoluții ale fostei fanfare militare, adoptate de teatru, la diferite manifestări muzicale şi în propriile parcuri şi cartiere. În fine, cel mai consistent e al spectacolelor pentru categorii diferențiate de public – copii, adolescenți, adulți. Aproape zece titluri în două stagiuni, din care ar fi de menționat, pentru copii, cele realizate de Gabriel Apostol cu marionete, *Mica sirenă* după Andersen şi *Gulliver în Țara Liliput* după Jonathan Swift, cu marionete mânuite cu fire lungi şi un actor. Pentru adolescenți, piesa lui Mihai Ignat *Crize sau încă o poveste de dragoste* în regia lui Mihai Vântu (o piesă „pentru România şi UE“, zice autorul, neînchipuindu-şi proporțiile planetare ale fenomenului, extins acum în toate direcțiile vitale), *Noaptea de ajun* de Anthony Neilson şi recenta *Melancolie*, după Sarah Ruhl, realizate de Andreea Vulpe; o piesă scrisă special pentru acest teatru şi regizată de Teo Herghelegiu, *Welcome to Romania*, utopie cu pretext dureros privind minunata țară, din păcate „poluată“ de un haz nebun, se spune. În derulare, trei proiecte ambițioase: 1) *1, 2, 3... circ!* de Radu Dinulescu, prevăzut să participe la Festivalul de la Avignon; 2) *Noaptea arabă* de Roland Schimmelpfenning, traducere Victor Scoradeț (secretar literar al teatrului); 3) *Echilibristul*, coproducție româno-franceză.

Melancolia văzută de mine e un spectacol plăcut, cu studenții de la UNATC, pe un text ce glisează pe variante ale stării psihice respective, cauzate de iubire, tristețe sau moarte. Episoade propuse meditației, interpretate şi comentate cu tâlc, prilejuind celor şase viitori actori intrarea în rol la vedere, ca nişte exerciții de măiestrie, propuse şi coordonate de Andreea Vulpe, prin trăire autentică, sensibilitate poetică şi luciditate. Înzestrați şi frumoşi – în accepția diversificată a noțiunii –, ei se numesc Silviu Emilian Debu, Felix Dumitrescu, Cristina Elena Florea, Anca Dumitra, Daniela Stîngă, Costin Cambir. Tâlcul parabolei ar fi că cine îşi pierde sufletul îşi pierde şi calitatea de ființă, devenind o abia zărită... migdală! În spațiul micşorat al pivniței, jocul a căpătat intimitate şi parcă mai multă emoție. Am urcat treptele în realitate surâzând binedispus că nu sunt o migdală şi închipuindu-mi – fantezie de vârsta a treia – cum le mai urcau odinioară înaintaşii, după o „melancolie“ de altă natură aici...

Teatrul Municipal pentru Copii şi Tineret „Mihai Popescu“, Târgovişte – Melancolie **de Sarah Ruhl. Traducerea, regia şi ilustrația muzicală: Andreea Vulpe. Scenografia: Dan Titza. Cu Cristina Elena Florea, Daniela Stîngă, Anca Dumitra, Felix Dumitrescu, Silviu Emilian Debu, Costin Cambir. Data premierei: 7 decembrie 2008.**

GALAŢI

Cu furie declarată

Încă din holul Teatrului din Galaţi, nişte panouri suspendate te înştiinţează că ai de-a face cu un mare afacerist: „Parfumerie Bucşan", „Cimentul Bucşan", „Hotel–Restaurant Bucşan", „Cinema Bucşan"... şi auziţi: „Compania teatrală Bucşan–Remet"; (de ce Remet, nu ştim). Ei, ca să intri în sala „companiei teatrale" trebuie să treci printr-un portic păzit de doi bodyguarzi în negru, cu priviri ostile, care-ţi dau ceva fiori, dar dincolo de ei te ademenesc două seducătoare făpturi în mantii argintii şi costume de baie aurite. Pe fundalul negru al scenei, alte firme luminoase te încredinţează că ai pătruns într-un imperiu economico-financiar BUCŞAN, cu ramificaţii nebănuite predecesorului din text (metalurgie, automobile, petrol şi gaze, sticle-porţelanuri, credit-bank, loterie şi, pentru desfătare deplină, erotic-bar). Şi astfel, copleşit de megalomania capitalistului actual, începe piesa, care nu are darul să te liniştească, pentru că, din primele scene, atmosfera din redacţia ziarului *Deşteptarea* e terifiantă, secretarul de redacţie Ştefănescu – un casap în persoana lui Lucian Pânzaru, ras în cap şi pus pe urlete, redactorii Pompilian şi d-şoara Voica (Voicu în text) inhibaţi astfel în persoana debutantului Ciprian Braşoveanu şi a Cristinei Uja. Totul e în fierbere, înainte de a se cunoaşte motivele determinate de apariţia articolului lui Alexandru Andronic. Şi când se cunosc, nu mai au efectele derutei scontate pentru un ziar pe care nu-l citeşte nimeni, ci reacţii isterice. Semne de perplexitate se ivesc abia după ieşirea tinerei Magda Minu, când mai sună şi telefonul şi Ştefănescu îşi toarnă, excedat, paharul cu apă în cap, şi se amplifică odată cu apariţia boss-ului omnipotent, în costum luxos şi cu pălărie neagră de cowboy, însoţit de doi bodyguarzi mascaţi.

Oferta teatrală – ne spune domnul George Motoi, autorul versiunii scenice şi regizorul montării – „cu aluzie şi ironie tonice la adresa multora dintre «constructorii» interminabilei noastre tranziţii spre mult visatul capitalism. Sălbatic, dar... occidental". E de înţeles, astfel, de ce a preferat titlul cu trimitere directă la operaţiuni mercantile, ***Afacerea Protar***, preluat dintr-un film românesc de odinioară după aceeaşi piesă, *Ultima oră*, şi de ce a orientat spectacolul spre denunţarea viguroasă, aprigă, a megalomaniei în materie, care produce exemplare deformate de orgoliu şi aroganţă în societate. Din fericire, *Bucşan* este cu autoritate expresivă redat de exponentul teatral al categoriei, în persoana lui Vlad Vasiliu: el ştie să domine omnipotent, să se lase desfătat de animatoarele propriului erotic-bar (scenă dinadins exploatată pentru public, cu muzică languroasă, nori de fum şi mişcări lascive ale animatoarelor), dar să se arate şi derutat, cu real efect, de conturarea neprevăzută, în propriul imperiu, a unui presupus şantaj din partea modestului profesor universitar Andronic şi a îndrăzneţei sale studente Magda Minu. Dinspre partea asta, domnul Motoi a avut câştig de cauză prin distribuirea debutantei Tania Ganea în rolul studentei, juvenilă, plăcută, cu fermitate în susţinerea profesorului şi nostalgică efuziune în adoraţia pentru Alexandru cel Mare. Lui Cristian Gheorghe i-a rezervat, parcă, un rol inhibat în creionarea profesorului, motivat oarecum în confruntarea cu lumea arogantă şi agresivă a afaceriştilor, dar văduvit de propria supremaţie spirituală faţă de aceştia, de care actorul, umil acum, era în stare. Deşi părelnic nepotrivit ca director de ziar, alura adolescentină a lui Aureliu Bâtcă ia

Tania GANEA şi Aureliu BÂTCĂ

prestanţă din câte un gest autoritar, fluturat pe neaşteptate subalternilor şi partenerilor. Semnalez autenticele creaţii realizate în roluri episodice, cu minuţie şi umor, de Corina şi Dan Căpăţână (*Anna*, respectiv *Agopian*) şi portretul ministrului marionetă Brănescu, întruchipat de veteranul Grig Dristaru.

Un prim Sebastian montat de George Motoi aici, *Steaua fără nume*, se joacă încă de şase stagiuni. Are în vedere şi a treia piesă, de chintesenţă poetică, *Jocul de-a vacanţa*. Îi doresc zbor inspirat pe versurile ei... din tăceri!

Teatrul Dramatic „Fani Tardini" din Galaţi – Afacerea Protar (*Ultima oră*), **comedie în trei acte de Mihail Sebastian. Versiunea şi regia artistică: George Motoi. Scenografia: Gabriela Bondărescu-Catargiu. Coloana sonoră: Gabriel Bassarabescu. Coregrafia: Mihail Ciprian Caragaţă. Cu: Cristian Gheorghe (*Alexandru Andronic*), Vlad Vasiliu (*Grigore Bucşan*), Aureliu Bâtcă (*I.D. Borcea*), Lucian Pânzaru (*Ştefănescu*), Cristina Uja (*Domnişoara Voica*), Ciprian Braşoveanu (*Pompilian*), Grig Dristaru (*Brănescu*), Dan Căpăţână (*Agopian*), Lică Dănilă (*Hubert*), Tania Ganea (*Magda Minu*), Adina Tăşchină (*Domnişoara Werner*), Corina Căpăţână (*Anna*), Mariana Caragaţă (*O animatoare*), Valentin Dumitru (*Bodyguard I*), Mihail Luchiancenco (Bodyguard II). Data premierei: 20 decembrie 2008.**

PIATRA NEAMŢ

Nicolae PRELIPCEANU

Un teatru viu

Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ m-a chemat la premieră. Titlul piesei şi numele autorului nu-mi spuneau nimic. Regizorul, nici el, foarte multe. Actorii, da, pe ei îi mai văzusem, nici nu era greu, erau doi – era să zic mari şi laţi, dar ei sunt supli şi de o agilitate în a trece de la o stare la alta, care nu s-a dezminţit nici în acest spectacol de sub Cozla. Că teatrul cam acolo e aşezat.

Aşadar, ***Râs nervos***, o piesă de Christopher Durang, pusă în scenă de regizorul Szabó K. István, cu Isabela Neamţu şi Cezar Antal. Christopher Durang, un dramaturg, actor şi profesor de la New York, născut în 1949, deci nu prea „sânge proaspăt“, cum vrea premierul român de azi, cu câteva piese jucate pe Broadway, *off*-Broadway şi în lume, aşa cum ne învaţă foarte echilibratul program de sală construit de Genţiana Ionescu, Mihaela Jipa şi Alexandru Boicu. Titlul piesei este explicitat chiar în text, ca referire la o replică din Beckett, „Râd nervos la crunta disperare“, mă rog, în traducere românească (Raluca-Dumitriţa Neamţu).

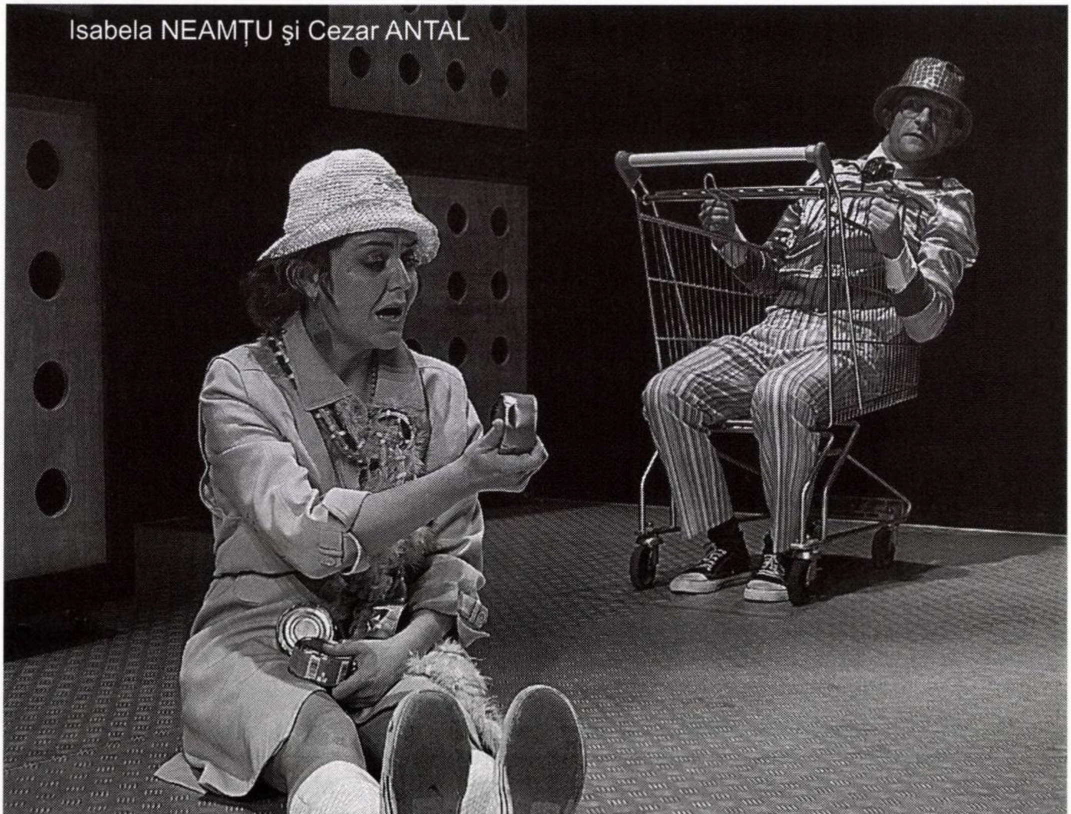
Povestea, nici nu e o poveste, drama începe ca o succesiune de monologuri, întâi al unei femei, pacientă intermitentă la Spitalul de Boli Nervoase Creedmoore, care-şi rememorează o criză petrecută într-un supermarket, unde nu a rezistat faptului că, la raionul de conserve de peşte, bărbatul din faţa sa nu mai contenea cu cititul etichetelor şi l-a pocnit în moalele capului, înainte de a-i cere, eventual, voie să progreseze şi ea spre marfa care-i făcea cu ochiul. De aici încolo, printr-o veritabilă fugă de idei, aflăm cam toată povestea vieţii nefericite a acestei femei tinere, având deja la activ trei internări în locul mai sus menţionat. Alternanţa stărilor, a veseliei cu mânia cea mai cruntă şi teribil manifestată, i-ar fi spus oricărui spectator, oricât de puţin psihiatru sau psiholog ar fi fost el, cu cine are de-a face, dar autorul nu ne lasă niciun dubiu, punând-o pe eroină să se refere, ea însăşi, ca la un reper al vieţii ei – ce şi este – la viaţa în acel spital.

Monologul personajului masculin nu e nici el departe de cel al femeii, ca diagnostic, chiar dacă acesta are sau afirmă că are o viaţă oarecum mai echilibrată, lucrând ca redactor la o revistă aproape pornografică. Nici el nu este scutit de mari balansuri de la o stare la alta, dar el nu are, totuşi, dacă nu cumva am trecut-o eu cu vederea, nicio ieşire violentă, aşa cum i se întâmplă, când ţi-e lumea mai dragă, pandantului său feminin.

Piesa a avut premiera new-yorkeză în 1987 şi aproape mă bucur că n-am văzut-o atunci, pentru că nu aş fi avut atât de palpabilă senzaţia de frustrare pe care ţi-o dă, chiar dacă nu eşti clientul Spitalului 9 („Creedmoore“-ul nostru), faptul că exact în faţa raftului pe care vrem să-l cercetăm, la un asemenea magazin, s-a oprit altcineva şi nu se mai dă dus... Sigur, reacţia femeii este disproporţionată, ca de altfel tot ce ne povesteşte ea că i s-a întâmplat în continuare. Personalitatea ei, mult dincolo de ceea ce se cheamă „accentuată“, se compune şi este uneori ulcerată de clişeele lumii americane şi, acum, putem şi noi să spunem, în cunoştinţă de cauză, americanizate, cu vedete obsesive; pe ea, de exemplu, o obsedează Oprah Winfrey, cu reclame şi mai obsesive, cu tot ce se vinde cu mare tam-tam într-o lume care se închină doar în templul consumismului. Iar Isabela Neamţu, o achiziţie recentă cu care se poate lăuda directorul teatrului, Liviu Timuş, reuşeşte o creaţie perfect rotundă, dacă pot folosi acest cuvânt pentru un comportament

prevăzut a fi tot plin de vârfuri şi chiar de cuie. Stăpână pe mijloacele sale, tânăra actriţă este o maestră a alternanţelor de stări, de tonuri şi de atitudini faţă de viaţă, aşa cum i le propun autorul şi regizorul.

Din aceleaşi prefabricate ale mediului postmodern se compune şi personalitatea accentuată a bărbatului, celălalt personaj al acestei drame în doi, unde, spre deosebire de altele cu acelaşi tip de distribuţie, cei doi trec unul pe lângă altul, nu ca trenurile prin gări, pentru că se ciocnesc, totuşi, dar într-un mod care reverberează în personalităţile lor, oricum deraiate. Dacă partea întâi, cea a monologului femeii, poartă chiar titlul piesei, *Râs nervos*, cea de-a doua, monologul bărbatului, *Căutat nervos*, ne lasă fără răspuns întrebarea asupra sensului celor două cuvinte. Dacă femeia se dusese la o adunare a „Alcoolicilor anonimi", bărbatul a făcut cursuri de dezvoltare a personalităţii, altă invenţie din acelaşi repertoriu al lumii americanizate, de azi. Şi în centrul monologului său stă aceeaşi întâmplare din supermarket, atâta doar că din unghiul celui agresat, pentru care stupefacţia e deplină, în timp ce femeia avea doar vagi îndoieli asupra propriei reacţii, pe care o simţea, totuşi, disproporţionată (căci în comportamentul ei încăpeau şi momentele de luciditate).


Isabela NEAMŢU şi Cezar ANTAL

Aglomerarea elementelor diverse, rezultat al formidabilei presiuni informaționale exercitate de televiziuni, ziare, publicitate, apare şi în monologul bărbatului, saltul fiind, însă, la el, parcă, puțin mai gradat, mai puțin neaşteptat. Propriile obsesii se întâlnesc în cele din urmă cu acelea ale femeii şi pe scenă apar reprezentate coşmarurile lor, în care ei joacă împreună, e singurul loc, topos am putea să-i spunem, unde ei nu mai sunt singuri. Sigur, până la trezire. Femeia o omoară pe Oprah Winfrey şi îi ia locul la talk-show, iar bărbatul este invitatul ei, în calitate de „Pruncul Iisus din Praga", o apariție fantastică şi fantasmatică, în care Cezar Antal face o comedie pură. Aceasta e partea a treia, *Visând nebuneşte*, când scena de la magazin se repetă, de data asta în doi în fața spectatorilor, se repetă, se repetă, se repetă... ca de pe o placă de patefon defectă, înainte de a degenera în „Oprah Show". Întâlnirea celor doi este una absurdă şi demonstrează, atât în intenția autorului, cât şi în aceea a regizorului, imposibilitatea lor de a comunica. Faptul că se obsedează reciproc nu e o comunicare, ci o întâlnire întâmplătoare a două personalități închise, bolnave. Cezar Antal, un actor care a jucat un rol oarecum asemănător în *Nebunia noastră cea de toate zilele*, are meritul de a nu se repeta, creând o nouă personalitate dereglată, dintr-o cu totul altă lume. Dacă în piesa cehă, lumea din jurul său era în marş forțat spre ceea ce America era de mult, iar personajul său are parfumul estului, aici el este unul deosebit. Cu figura sa de om de treabă, cam necăjit, Cezar Antal îşi construieşte personajele cu minuțiozitate, lucru pe care-l pot spune fără să greşesc şi despre partenera sa din *Râs nervos*, constituind împreună în această distribuție un cuplu de actori care pot susține intențiile oricărui regizor.

Sigur, piesa nu e o mare creație, e unul dintre acele texte care au început să prolifereze şi la noi, cu adresă, ca să zic aşa, imediată, fără cine ştie ce profunzimi, dar ridicând o clipă perdeaua care e lăsată asupra unui tip de viață şi de eşec în viață, cel cu fața spre spitalele de boli nervoase ori doar spre psihanalişti.

Autor al regiei şi scenografiei, aceasta din urmă construită minimalist, dar foarte util pentru ceea ce se întâmplă pe scenă, Szabó K. István a conceput un spectacol solid, bine articulat şi fără marginile zdrențuite ale atâtor altora. Ce e în centru e şi la margine, din prima şi până în prima secundă spectacolul spune acelaşi lucru, actorii închipuie aceeaşi lume. Fără ezitări, poate că aceasta este definiția acestui spectacol, care se aplică, mi se pare, deopotrivă, regiei cât şi performanței actoriceşti.

Înainte de spectacol a fost vernisată în holul teatrului, o expoziție de fotografii menită să extindă personalitățile celor doi eroi. Intitulată *Sens unic*, expoziția îți pune în față o Isabela Neamțu şi un Cezar Antal în autobuz, într-o sală de teatru goală, într-o baie, te miri unde, un fel de ceea ce visează personajele spectacolului să fie şi să trăiască. Idee remarcabilă, materializată de Mihaela Jipa şi Alexandru Boicu.

Privit, aşa, prin câteva spectacole din ultimele stagiuni şi chiar prin acest mod de a se deschide şi altor tipuri de manifestări artistice cum e expoziția mai sus pomenită, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț pare a-şi recăpăta linia şi faima din anii de început, când era chiar o legendă. Legendă din care a mai rămas câte ceva în melancolicul album scos astă toamnă, la împlinirea a 50 de ani de la înființare, dar şi în cartea veselă semnată Ed. Covali, Țîcă (sic!) Cojocaru, Gelu Apostol, Alex. Lazăr, ***Teatrul Tineretului 50***, cu subtitlul *O istorie anecdotică a unui teatru serios*. Curat serios, coană Thalio!

Mircea GHIȚULESCU

„Hausvater este un preț care trebuie plătit...“

Teoria completă a „țepei“ nu o găsim în *A treia țeapă a lui Dracula*, ci în romanul ***Jurnalul lui Dracula*** de Marin Mincu. care se înrudeşte cu comedia istorică a lui Marin Sorescu în măsura în care este o biografie apocrifă a domnitorului muntean. Legătura cu documentul pare mai riguroasă în acest roman dramatizat şi pus în scenă la Teatrul de Nord din Satu Mare de superactivul Alexander Hausvater. Romanul se ocupă de viața lui Țepeş din clipa când a fost închis în temnița „de sub Dunăre“ din Vişegrad de ruda sa Matei Corvin dar, de fapt, este construit din rememorări şi resentimente autobiografice între care cele mai violente sunt de la Curtea otomană unde şi-a trăit copilăria ca ostatic alături de fratele său, Radu cel Frumos, În lipsa altor preocupări penitenciare, fostul monarh se apucă de literatură, redactând un jurnal lubric şi sanguinar în care se explică şi se confesează. Nu este o scriere în descendența lui Bram Stoker, părintele *Contelui Dracula,* pentru că Vlad Țepeş al lui Marin Mincu nu este un vampir cu caninii crescuți peste buza de jos, ci un personaj dezvoltat mai degrabă pe dimensiunea legionară a sângelui purificator, a sacrificiului sângeros care binecuvântează fapta. Sigur, *jertfa* nu este o invenție legionară, fiind veche de când zeii, dar nuanțele ei ortodoxe ar putea fi. La romancierul Marin Mincu tragerea în țeapă are un triplu simbol: erotic, politic şi moral. Țeapa este în aceeaşi măsură sex, armă şi lecție de viață. Din păcate, în acest roman (cel puțin în versiunea lui scenică) te poți lovi în orice clipă de tot ce e mai rău în literatură: ideile primite şi mai ales post-cioranismul contemporan. Jumătate istorie, jumătate ficțiune, personajul lui Mincu este înzestrat cu voința de a corecta moravurile acestui popor de... şobolani. Celebrii şobolani care îl înconjurau pe Țepeş în carcera de la Vişegrad nu mai sunt traşi în țeapă, ci se transformă (în fierbințeala prizonieratului), în ce credeți? În însuşi poporul valah. Transferul este artistic, dar rezultatul insultător. Nu ne consolează decât faptul că Marin Mincu însuşi putea fi unul dintre ei, ca noi toți de altfel...

Problema valahilor fiind epuizată, ne dăm seama că autorul nu face altceva decât să urmeze un program postmodernist, de la erotismul maniacal trecut prin Sade sau versiunile sângeroase de tipul Caligula (aici Marin Mincu are, din nou, un predecesor în Albert Camus) la detaliul scatologic şi criminalist. Practic autorul şi-a îndeplinit toate scopurile pe care şi le-a propus: să lucreze pe „brandul“ Dracula pentru popularitate, să exemplifice postmodernismul şi să-şi dea cu părerea despre poporul român.

Sigur, ne dăm şi noi cu părerea despre romanul lui Marin Mincu după adaptarea scenică realizată de însuşi regizorul spectacolului, Alexander Hausvater, care a transformat totul într-o halucinantă viziune colectivă. Pe scena Teatrului de Nord pare că asistăm la formarea unui popor, al valahilor sau a oricărui altul. E uimitoare energia cu care Hausvater foloseşte decorul lui Alexandru Radu şi îl dirijează spre o viziune sălbatică dar matricială, reunind ideile centrifuge ale textului. Spațiul este, de la un capăt la altul al spectacolului carcera subterană a lui Țepeş, un infern bântuit de rozătoare ostile. Dar strălucirea cenuşie a pereților transformă iadul într-un paradis metalic plin de surprize. Personaje contorsionate se ivesc din colțuri de tavan, şerpuiesc pe pereți, se împreunează pe unde apucă în delirul supraviețuirii. O grădină a deliciilor ai zice, în locație subterană.

Sunt mai multe lucruri de mirare în spectacolul de la Satu Mare, dar cel mai greu de explicat este cum anume l-a determinat muzicianul Mircea Florian pe Hausvater, liderul decibelilor, să accepte atât de frecvent şi contradictoriu cântecele valahilor din Nord (colinde, doine, refrene, imprecaţii) ce dau spectacolului un *sound* folcloric – cel puţin pentru români. Cred că are dreptate Andrei Mihalache, directorul teatrului care scria în caietul de sală că, „Alexander Hausvater este un preţ care trebuie plătit de orice teatru care se respectă". Sigur, în acest tip de spectacol „coral" contribuţiile individuale rămân în umbră în favoarea patosului comun, deşi sunt câteva roluri vorbite (Ţepeş, Erzsebet Bathory, Servitorul care aduce masa mereu refuzată) rolul de lider de grup revenind coregrafei Gabriela Tănase care a coordonat mişcarea scenică deloc simplă a spectacolului. Dar, în afara lui Ciprian Vultur – interpretul lui Ţepeş, celelalte se pierd în masa indistinctă a „şobolanilor". Iar Cristian Vultur nu seamănă defel cu Vlad Ţepeş din celebrul portret cu ochii holbaţi, nici cu contele Dracula al lui Bram Stoker, ci rămâne Cristian Vultur care încearcă să-l interpreteze pe Ţepeş, nimic mai mult, dar nici mai puţin.

Teatrul de Nord din Satu Mare – Jurnalul lui Dracula **după Marin Mincu. Dramatizare de Marin Mincu şi Alexandru Hausvater. Un spectacol de Alexandru Hausvater. Scenografia: Alexandru Radu. Coregrafia: Gabriela Tănase. Muzica: Mircea Florian. Cu: Ciprian Vultur (*Dracula*), Lörincz Ágnes, Dorin Zachei Ceoarec, Alina Negrău, Ionuţ Oprea, Carol Erdös, Ştefan Bordea, Tibor Szekely, Vlad Mureşan, Cosmin Domnişan, Gina Gorea, Dorina Nemeş, Camelia Codruţa Rus, Diana Turtureanu, Renata Heidel, Andreea Mocan (*Şobolani*). Data premierei: 19 octombrie 2008.**

„NOTTARA"

Iubire / neiubire

Autoarea chineză Liao Yimei este prezentă la Teatrul Nottara cu o foarte adevărată şi necruţătoare poveste de dragoste intitulată ***Rinocerul îndrăgostit***, pusă în scenă cu numeroase precauţii şi subtilităţi de Mihai Lungeanu. Este o piesă de dragoste în cel mai lucid înţeles al noţiunii. O piesă care disecă ideile pe această temă şi le examinează pe toate părţile. Apare chiar un Profesor de dragoste (interpretat copios de Mihai Marinescu), de fapt un propagandist al anti-dragostei care te învaţă cum să găseşti nod în papură partenerului... Ma Lu se îndrăgosteşte de Ming Ming. Piesa începe cu replica *„Ming Ming a mea"*, rostită de îndrăgostitul Ma Lu, şi se termină la fel. Dar acest laitmotiv este cum nu se poate mai periculos, deşi ar părea tandru. Este expresia posesiunii paranoice şi nu a unei iubiri generoase. Poate chiar un caz de psihopatie ca atâtea altele. Ma Lu, îngrijitorul rinocerului de la zoo, este o fire poetică. Scrie un poem despre albeaţa iubitei pe care nu-l va termina niciodată şi câştigă o avere la loterie. Are tot ce trebuie în afară de dragostea femeii pe care o iubeşte, crezând că marea lui iubire cheamă reciprocitatea. Mai mult, este convins că femeia de care s-a îndrăgostit e obligată să-l iubească. Este un proces de compatibilizare între rinocerul de la grădina zoologică şi îngrijitorul său care se rinocerizează iubind cu egoism. Treptat, îţi dai seama că Ma Lu este un demon cu chip de înger care nu se dă în lături să-şi tortureze iubita şi, în cele din urmă, să-i aducă drept dovadă sângeroasă a iubirii inima rinocerului pe care îl avea în grijă. Dragostea agresivă, aceea care crede că i se cuvine totul din clipa în care a fost declarată, este maladia acestui

îndrăgostit chinez. Este deopotrivă un adevăr psihologic şi o reacţie împotriva artei sentimentale care maschează caracterul criminal al iubirii sălbatice.

Mihai Lungeanu ne invită nu numai la o dezbatere despre iubirea sălbatică, ci şi la o seară chinezească în care domnul Sun Jianshe prezintă locurile de joc în limba chineză (traduce fermecător Cristina Păun), ceea ce dă spectacolului o atmosferă specifică mai puternică decât ceaiul verde şi beţişoarele parfumate. Se adaugă discret instrumentele orientale inventate de Iosif Herţea şi decorul, nici prea-prea, nici foarte-foarte chinezesc, semnat de Horaţiu Mihaiu. Pentru Mihai Lungeanu, Ming Ming este un fel de Ana lui Manole strivită între zidurile mânăstirii. Şi „rinocerul îndrăgostit" încearcă să ridice nişte ziduri simbolice în jurul femeii, dar nu sunt atât de puternice precum absenţa iubirii.

Actorii, unii dintre ei adevărate revelaţii ascunse ochilor noştri în culisele Teatrului Nottara, nu se străduiesc să joace în stil chinezesc, pentru că nici autoarea nu şi-a dorit asta, *Rinocerul îndrăgostit* fiind o copie perfectă după dramaturgia europeană modernă. O acurateţe remarcabilă şi o distincţie rece şi transparentă are Raluca Gheorghiu în rolul lui Ming Ming. Prea puţin dezvoltat pe latura demonică a firii sale, Dan Bordeianu joacă rolul cu multiple faţete al lui Ma Lu, din care a reţinut numai partea angelică. Funcţionează cu umor şi sens personajul Periuţă de dinţi, tânărul pus pe căpătuială, în interpretarea lui Alexandru Mike Gheorghiu. În general, tripleta „băieţilor buni" (Ionuţ Anghel, Gabriel Răuţă, Alexandru Mike Gheorghiu) este un dispozitiv teatral remarcabil, ca şi tandemul Mihaela Subţirică (*Hong Hong*)–Corina Dragomir (*Li Li*).

Teatrul „Nottara" – Rinocerul îndrăgostit **de Liao Yimei. Regia: Mihai Lungeanu. Scenografia: Horaţiu Mihaiu. Muzica Iosif Herţea. Cu: Raluca Gheorghiu (*Ming Ming*), Dan Bordeianu (*Ma Lu*), Alexandru Mike Gheorghiu (*Periuţă de dinţi*), Corina Dragomir (*Li Li*), Mihaela Subţirică (*Hong Hong*), Ionuţ Anghel, Gabriel Răuţă. Data premierei: 25 februarie 2009.**

Raluca GHEORGHIU şi Dan BORDEIANU

Foto: Ciprian DUICĂ

CRAIOVA

Ionescu şi Eftimiu la „Marin Sorescu"

După două–trei pagini din ***Scaunele*** de Eugen Ionescu ţi se pare că este o dramă a ratării, dar neaşteptate teme paralele se adaugă, piesa devenind inepuizabilă în semnificaţii. Când te-ai obişnuit să crezi că e o piesă despre ratare, îţi dai seama că este o dramă a solitudinii, insula pustie a soţilor matusalemici fiind la fel de singuratică precum Pământul în Univers. Mai e ceva: singurătatea este sporită de o atotcuprinzătoare absenţă a omului. Cei doi soţi se supun unui tragic examen de iluzionare când îşi imaginează acea conferinţă planetară la care participă însuşi Împăratul, dialogul lor cu „invitaţii" fiind improvizaţie pură şi tragică asemenea unui dialog cu pereţii. Dar Împăratul care vine la adunare precedat de trompete cine să fie? Napoleon? În spectacolul de la Craiova, actorul Ilie Gheorghe îl citează în gesturi pe Napoleon, dar, mergând mai departe, ajungem la Împăratul Lumii, pentru că nimic, în această dramă, nu te împiedică să mergi mai departe, mai ales că Semiramida îl numeşte la un moment dat Împăratul Veşnic. Impresionant este tocmai procesul de acumulare a noi şi noi înţelesuri pornind de la un detaliu: spaima de ratare şi de bătrâneţe a lui Ionesco însuşi.

Bătrânul lui Ionesco, *alter ego*-ul său, are un mesaj universal pe care „nu-l poate transmite", dar autorul l-a şi transmis: ultima pereche de pe Pământ se aruncă în supa primordială rostind versuri despre mizeria morţii (*„Aceiaşi viermi să se hrănească / Din carnea noastră bătrânească / Hai să putrezim împreună"*, în versiunea Zografi–Russo). Oricât de mut, ba chiar surdomut, Oratorul din final nu face altceva decât să transmită strigătul de disperare al lui Ionescu. În cele din urmă, „sinuciderea în doi" nu este a bătrânilor rataţi, ci a omenirii care se cufundă în haosul originar. Prezentată în termeni atât de serioşi, piesa lui Ionescu ar părea o tragedie ireductibilă, dacă nu ar fi ascuns în fiecare replică demonul farsei. Nici moartea nu mai e sublimă: poţi să râzi pe rupte parcurgând drumul de la ratare la sinucidere al acestei omeniri ambiţioase pe care moartea o face atât de ridicolă.

Kincses Elemer a pus în scenă *Scaunele* la Teatrul Naţional din Craiova cu maximum de precauţii şi tot atâtea efecte, dar şi cu anumite accente pe comedia catastrofei. Ilie Gheorghe şi Tamara Popescu aduc în scenă mica iubire casnică ce se dizolvă în necruţătoarea ordine universală. Nu sunt deloc uşor de interpretat rolurile *Bătrânul* şi *Bătrâna*, tocmai pentru că actorii sunt obligaţi să vorbească cu scaunele goale, să înlocuiască personajul imaginar cu pantomima cea mai adecvată. Sunt, probabil, printre cele mai grele roluri din dramaturgia modernă. Problema nu este să te prefaci că vorbeşti, ci să vorbeşti de-adevăratelea cu un interlocutor absent. Soţul răsfăţat ca un copil de ţâţă (scena cu alăptatul Bătrânului este pe cât de grotescă pe atât de comică), soţul adulat cu ipocrizie, soţul ratat ce trebuie menajat – iată sentimentele cu care Tamara Popescu construieşte rolul *Semiramidei*. Ilie Gheorghe este atât de ionescian încât, în unele momente, ai impresia că este Ionescu însuşi. El joacă un clovn serios care nu crede ce spune şi nu spune ce crede, moale, abătut, resemnat, mereu aplecat într-o parte.

Problema spectacolului este Oratorul surdomut care, în piesă, apare în final desfăşurând un amplu număr de pantomimă pe diferite trepte de la comic la grotesc şi tragic. Kincses Elemer a rezolvat problema cu un fel de „pitic de grădină" desenat de Clara Labancz, o momâie care scoate onomatopee şi grupuri consonantice guturale „vorbite" de... Mircea Cornişteanu. Un mim cu experienţă era exact ce îşi dorea Ionesco, dar nu a avut parte de el în versiunile pe care le-am văzut până

acum, inclusiv cea mai redutabilă, aceea a lui Vlad Mugur de la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca (în anii '90), unde Oratorul era bine interpretat de Demeny Aron.

Decorul este astral cu acel fundal ceresc, cu planul înclinat spre sală şi o prelungire în adâncul scenei ca o trambulină a morţii, de unde se vor arunca în „apă" protagoniştii. Clara Labancz a simplificat scenografia la maximum lăsând gol spaţiul central pentru aglomerarea de scaune, care, nu se face cu acea viteză pe care o visa Ionesco, dar este foarte eficientă. În viziunea lui Kincses Elemer, câteva scaune prind viaţă mişcându-se „din proprie voinţă", ceea ce este foarte comic, foarte teatral (parcă face parte din însăşi magia teatrului) dar strică imobilitatea ideii de bază.

*

La micul dejun, Teatrul Naţional din Craiova a oferit un spectacol matineu cu ***Înşir-te mărgărite*** de Victor Eftimiu, în regia lui Alexandru Boureanu. Redus sever, textul lui Eftimiu a pierdut intriga abundentă, aproape năucitoare, păstrând doar parodia isteaţă a personajelor din basmele populare. Regizorul şi-a construit propriul scenariu prelungind cu inteligenţă intenţiile lui Eftimiu de a scrie un eseu versificat despre basm. Ca în *Regele Lear*, cele trei fete de împărat trebuie să se mărite, dar Sorina, mezina, strică jocurile, stârnind conflicte militare în regat, pentru că nu doreşte o căsătorie la comandă Personajele primesc identitate dublă prin actualizare: *Făt-Frumos* este şi *Banul Pungă*, *Zmeul Zmeilor* este *Banul Spadă*, alţi pretendenţi mai mititei se numesc *Banul Scamă* ş.a.m.d. Dar aceste duble identităţi (ar mai fi de adăugat şi *Sorina*, care este *Zâna Florilor*, şi altele) atribuite de scenarist se percep numai dacă citeşti distribuţia din caietul-program şi foarte puţin privind cu atenţie costumele de scenă. Dar şi costumele, cel puţin în scena peţitului, sunt indistincte. Create pe aceeaşi tehnică a capului răsucit mai mult te încurcă decât te ajută la identificarea personajelor. Din păcate, a dispărut Nenoroc, o versiune foarte interesantă a Diavolului, un Diavol pozitiv, un „fiu risipitor", un zeu fără noroc care, însă, l-ar fi încurcat teribil pe regizor, fiindcă trebuia să ridice prea mult ştacheta pentru un spectacol dedicat copiilor. Şi aşa acţiunea este năucitoare, evenimentele rapide şi greu de procesat. Personaje multe, strălucitoare îţi trec prin faţa ochilor cu identitatea din ce în ce mai confuză. Îl reţinem pe Ion Colan, un neaşteptat actor de basm în *Alb Împărat*, dar numai după Mirela Cioabă care a luat rolul *Vrăjitoarei* atât de în serios, încât ar părea Medeea dacă nu ar juca pe ascuns cartea parodiei teatrului de declamaţie pe care îl scria Victor Eftimiu în tinereţe. Pe Anca Ţecu, graţioasă şi sprintenă în *Sorina*, pe Eugen Titu în rolul lui *Ion Voievod* care îl dublează pe *Păcală*, mincinosul satului sau, dacă vrem, „creatorul anonim" al basmelor. Senzaţia finală este că scenariul ar trebui simplificat şi mai mult prin eliminarea unor personaje care nu au timp să se contureze. Dar atmosfera – decor, costume, acţiune – este vrăjită. Depinde când te trezeşti din vrajă.

Teatrul Naţional „Marin Sorescu", Craiova – Scaunele **de Eugen Ionescu. Regia: Kincses Elemer. Scenografia: Clara Labancz. Cu: Tamara Popescu şi Ilie Gheorghe. Data premierei: 14 februarie 2009.**

*

Teatrul Naţional „Marin Sorescu", Craiova – Înşir-te mărgărite **de Victor Eftimiu. Regia: Alexandru Boureanu. Decorul: Adrian Damian. Costume: Raluca Turliu Cobilanschi. Cu: Ion Colan (*Alb Împărat*), Cătălin Băicuş (*Făt-Frumos, Banul Pungă*), Dragoş Măceşanu (*Zmeul Zmeilor, Banul Spadă*), Vlad Drăgulescu (*Crainicul*), Tudorel Petrescu (*Banul Scamă*), Marian Politic (*Buzdugan, Gerilă*), Ştefan Cepoi (*Voie Bună, Murgilă*), Mircea Tudosă (*Neam de Vodă, Apă Dulce*), Eugen Titu (*Ion Voevod, Păcală*), Cosmin Rădescu (*Ţară Bună, Zorilă*), Gabriela Baciu (*Împărăteasa*), Raluca Păun (*Maranda, Kunda*), Anca Ţecu (*Sorina, Zâna Florilor*), Iulia Colan (*Ileana Cosânzeana*), Mirela Cioabă (*Vrăjitoarea*). Data premierei: 15 februarie 2009.**

Adriana TEODORESCU

Moda poveştilor

Ideea montării unui text cum este ***Înşir-te, mărgărite...*** de Victor Eftimiu, considerat de către mulţi „oameni de teatru", desuet, prăfuit, minor (şi încă pe scena Naţionalului craiovean!, adică unde, după unii, numai Shakespeare, Cehov şi Caragiale ar avea loc!), i-a aparţinut lui Alexandru Boureanu care este nu numai regizorul acestui spectacol, dar este şi secretar literar la aceeaşi instituţie. A fost un pariu cu sine însuşi, cu prejudecăţile şi inerţiile celor implicaţi, dar, hotărât lucru, câştigat. Pledoaria sa pentru dramaturgia originală, pentru importanţa pe care o are cultura teatrală în educaţia copiilor a fost încununată de succes. A aduce laolaltă prichindei, adolescenţi, părinţi şi bunici şi să-i auzi râzând în cascade la unison timp de o oră şi jumătate nu poate fi decât mărturia acestei reuşite.

Pornind de la răsturnarea „reţetei" basmului clasic pe care o oferă textul, determinând comicul de caracter şi situaţie, Alexandru Boureanu pune sub semnul jocului toată construcţia spectacolului. *Ce-ar fi dacă...?* Aceasta e întrebarea la care ne propune răspunsuri regizorul. Adică ce-ar fi dacă Făt-Frumos ar avea o sabie uriaşă în loc de curaj? Şi dacă Zmeul Zmeilor ar fi chiar un tip rezonabil? Sau dacă intriganta Vrăjitoare s-ar îndrăgosti de Buzdugan? Sau, şi mai şi!, dacă fata cea mică a Împăratului, în loc să fie cea mai iubitoare şi ascultătoare, s-ar răzvrăti şi...? Rigoarea şi dinamica acţiunii, logica şi neprevăzutul situaţiilor scenice, ingeniozitatea şi acurateţea personajelor – toate acestea sunt argumentele ludicului de care s-au lăsat molipsiţi şi actorii, unii entuziasmaţi, alţii amuzaţi, câţiva (din păcate) crispaţi. Încântători şi încântaţi de joaca lor, actorii îşi iau partiturile în serios şi zugrăvesc, într-o notă caricaturală, siluete cărora le dau viaţă.

Foto: Florin Chirea

Dar iureşul şi ritmul poveştii trec peste aceste încercări, în veselia generală degajată de întâmplările prinţeselor, prinţilor, zmeilor, vrăjitoarei şi al celorlalte personaje. Demitizarea acestora spulberă toate tiparele şi filtrele prin care spectatorii erau obişnuiţi să „citească“ poveştile. Comicul ţâşneşte din umanizarea eroilor, astfel încât asemănările flagrante cu personajele ce ne populează viaţa în lumea reală nu pot decât să genereze situaţii ridicole, „amendate“ cu chicoteli şi aplauze la scenă deschisă. Una dintre cele mai talentate actriţe ale teatrului craiovean, Mirela Cioabă, se mişcă dezinvolt şi cu umor într-un rol aparent ingrat, acela de Vrăjitoare, dar pe care inteligenţa sa scenică îl transformă într-un personaj simpatic. Gabriela Baciu intuieşte şi îşi stăpâneşte bine personajul, Împărăteasa preocupată de măritişul celor trei fiice şi pasionată de şampanie, pe când Ion Colan se apropie cu reticenţă de Împărat şi din această cauză este linear şi uneori neconvingător. Cătălin Băicuş creează un (anti)Făt-Frumos, reuşind să iasă din tiparul eroului binecunoscut, aşa cum o fac şi Dragoş Măceşanu (*Zmeul Zmeilor*) şi Marian Politic (*Buzdugan*). Personaje pitoreşti sunt cei doi gineri ai cuplului împărătesc, Ştefan Cepoi (*Voie Bună*) şi Cosmin Rădescu (*Ţară Bună*), care, prin partitura savuroasă, stârnesc hohote de râs. Raluca Păun (*Marand a*) şi Monica Ardeleanu (*Milena*) sunt apariţii sporadice, dar pline de haz. Tânăra Anca Ţecu (*Sorina*) construieşte o prinţesă cu personalitate, cam răsfăţată, dar hotărâtă în demersul ei amoros. O Ileana Cosânzeana „emancipată“ înfăţişează privitorilor Iulia Colan, în debutul său pe scena craioveană. Surprizător şi apreciabil efortul lui Vlad Drăgulescu (Crainicul) de a-şi susţine partitura de pe picioroange, spre uimirea şi admiraţia celor mici.

Abundenţa apariţiilor spectaculoase, dominate de elemente păpuşăreşti şi de animaţie – picioroange, flăcări, măşti groteşti, arme supradimensionate, trape – un întreg arsenal este pus la bătaie întru cucerirea spectatorilor. Simplitatea, eleganţa cadrului scenografic, conceput şi realizat de tinerii masteranzi ai Secţiei de Scenografie a UNATC, Adrian Damian (decor) şi Raluca Turliu Cobilanschi (costume), dar într-o perfectă înţelegere a feeriei, contribuie la crearea atmosferei de fantezie în care personajele „zburdă“ sfidând canoanele în care fuseseră cantonate de poveştile clasice.

Daria DIMIU

Singurătăţi aleatoriu sudate

Peste ani, Ionescu îşi decriptează piesele cui nu e dispus să-l aşeze automat pe piedestalul central din teatrul absurdului. Orice sistem sau curent literar presupune inerent un set de canoane cu râvnă trasate de către exegeză, şi ar fi (deseori este!) o supremă ironie să-l fixezi între nişte borne – chiar ilustre! – pe cel ce s-a sustras tiparelor, care a împins obişnuitul – spaţial, lingvistic, estetic... – dincolo de limitele până atunci unanim acceptate.

„Eu n-am putut niciodată să înţeleg diferenţa care se face între comic şi tragic. Comicul fiind intuiţia absurdului, îmi pare mai desperant decât tragicul. Comicul nu oferă nicio ieşire. Spun «desperant», dar, în realitate, el este dincolo sau dincoace

de desperare sau de speranţă", declară autorul în (*Note şi contra-note*). Aceste scurte rânduri explică implicit opţiunea sa pentru subtitlurile şocante date unor trexte dramatice, precum „anti-piesă" (*Cântăreaţa cheală*), „dramă comică" (*Lecţia*), „pseudo-dramă" (*Victimele datoriei*), „paiaţărie" (*Tabloul*) – subtitluri străine categoriilor subdivizionare tradiţionale ale genului dramatic. Piesa *Scaunele* (1951) este catalogată de autor drept „farsă tragică".

Montările Ionescu constituie, fiecare, un eveniment în sine. Cu atât mai mult în România, unde până în 1989 erau cvasiinterzise, iar după Revoluţie sunt sporadice. Recent, Teatrul Naţional „Marin Sorescu" din Craiova a apelat la Kincses Elemer. Pentru regizor este a treia întâlnire cu scena din Bănie (unde montase *Există nervi* de Marin Sorescu şi *Năpasta* de Caragiale), dar prima cu un text ionescian. El s-a oprit la ***Scaunele***, iar pentru rolurile celor doi soţi i-a ales pe Ilie Gheorghe şi pe Tamara Popescu. Într-un cotidian craiovean, Kincses Elemer declarase că vrea „un spectacol dur şi, totodată, poetic". Şi a reuşit!

Pe un practicabil gri-alburiu trapezoidal, două scaune cuminţi sunt centrul existenţei celor doi bătrâni. Fundalul evocă un cer gri-albăstrui cu norişori pufoşi. Un ponton uşor ascendent pierzându-se în fundal derutează iniţial, dacă ne gândim la cadrul dedus din substanţa textului (interior vetust, însingurare...). Capătul pontonului se pierde în zare, în dreptul unei urme ca de ruj estompată de nori, care în final îşi va vădi rolul de gaură neagră (roşietică în acest caz). Amestecate printre scaunele de pe margini ce vor invada scena, coliviile parţial acoperite sunt singura sugestie a atmosferei claustrante.

Stilul de interpretare realist şi tăieturile regizorale sunt menite să evidenţieze, prin replici, un fir roşu interior al personajelor. Repetabilitatea confortabilă a vieţii acestora, autorizată de cei 75 de ani de căsnicie, cu aceleaşi poveşti, aceleaşi reproşuri şi aceleaşi luni ale anului („că deocamdată pe-astea le-avem") e dată peste cap de iniţiativa seratei. Mulţimea crescândă formată din invitaţi invizibili – de „aceste absenţe prezente" cum le numeşte însuşi autorul – are un final nescontat. În organizarea primirii, cei doi văzuseră un eveniment salvator: el – prilejul de a împărtăşi lumii mesajul la care lucra de atâta vreme câte două două ceasuri pe zi; ea – ocazia de a-şi vedea, în sfârşit, soţul înconjurat de somităţi, proprietari şi notabilităţi.

Ritmul rostirii se accelerează gradat. Mişcarea scenică se înteţeşte şi se ramifică progresiv, de la statismul de început (când *Bătrânul* privea pierdut de pe ponton, *Bătrâna* stătea fără vlagă pe un scaun). Dinamica fiinţelor se prelungeşte prin mişcarea teleghidată a scaunelor (în secvenţa repetatelor avansuri pe care *Colonelul* invizibil i le face *Doamnei-fără-corp*), trecând din planul concret), prin pogorârea *Oratorului* din sfere înalte, ca un zadarnic *deus ex machina*.

Actorii impresionează nu numai prin sensibilitatea, nuanţele şi profunzimea dată propriilor partituri, ci şi prin reuşita de a conferi palpabilitate făpturilor invizibile, concreteţe vidului. Gazdele se precipită în întâmpinarea oaspeţilor. *Bătrâna* este străbătută de o juvenilă cochetărie când, întinzându-i *Colonelului* mâna, se deduce din gestul actriţei (întoarce palma, degetele îşi pierd rigiditatea, braţul se mlădie şi un fior pasager îi străbate întreg trupul) că acesta i-o sărută ceremonios deasupra încheieturii. Ziariştii sunt înalţi, după cât de sus le dau stăpânii casei mâna.

Sosirea invitaţilor este marcată de ţârâitul soneriei şi prefaţată de fraze muzicale: Dalida – cu vocea ei catifelat-tragică din melodia „Parole, parole" – precedă intrarea *Doamnei* (fragmentul selectat –„*Encore des mots, toujours des mots,*

les mêmes mots..." – poate fi pus în acord cu derizoriul cuvintelor, cu neputința vocabularului de a exprima), *Marşul Radetski* anunță sosirea *Colonelului*, iar *Marseieza* cu lumină *a giorno* asupra sălii pregăteşte intrarea Împăratului. Trâmbițe vestesc descinderea mult-aşteptatului *Orator*: de pe o ştangă pătrunde în spațiul de joc cel menit a comunica lumii întregi mesajul *Bătrânului*. Un manechin în vestimentație vag militară (olog, ciung şi cu cap de pitic de grădină cuprins de ebrietate, suspendat în chingi lucitoare de parcă ar fi fireturi de preț) pluteşte deasupra gazdelor şi a simandicoasei adunări. Apariția lui grotescă (înlocuind un ins în carne şi oase, cum şi-l închipuise autorul) este chiar logică în contextul dat: nu atât pentru că simulacrul de statuie comunică printr-o suită de sforăituri, tuse şi gâjâieli mesajul a cărui importanță vitală făcuse necesară angajarea unui profesionist, ci pentru că e, într-o oarecare măsură, firesc ca acelora privați de urechi să li te adresezi prin lipsa cuvintelor.

Cuplul prezent luptă pentru confirmare. Individuală. Cele trei sferturi de veac nu au rezultat într-o unire. Sunt doar două singurătăți aleatoriu sudate. Convențional – în cel mai dezolant sens al termenului. Dovadă că limbajul şi gesturile lor sunt permanent divergente. Reproşurilor ei de a nu fi avut suficientă ambiție pentru a fi devenit orice, dar neaparat *şef*, el îi parează invariabil că e şef de imobil; ea relatează într-o parte a scenei întâmplări spuse de el în cealaltă parte exact pe dos etc. Mai mult, fiecare îşi transferă nevoia de afecțiune asupra câte unui interlocutor fictiv.

Adept al negației în care găseşte singura consecvență, Eugène Ionesco dinamitează convenția teatrală ca acțiune şi eroi, pulverizează limbajul. Personajele sale sunt expuse solitudinii, indiferent de masa de alți indivizi între care se învârt.

Acumularea progresivă de obiecte sau personaje – la modul concret sau doar ca referire, des întâlnită în piesele ionesciene – împinge protagoniştii la o acțiune în general neluată anterior în calcul şi contrară firii lor. În *Scaunele*, duce la sinuciderea celor doi. Raportul de determinare este, însă, doar aparent. Fiindcă decizia morții, prezentă în replicile anterioare (*Bătrânul:* „Nu ne mai rămâne decât să ne retragem neîntârziat spre a face suprema jertfă pe care nimeni nu ne-o cere, dar pe care o vom face, totuşi", *Bătrâna:* „Da, da, să murim în plină glorie... să murim pentru a intra în legendă... O s-avem, cel puțin, o stradă cu numele nostru..."), cu fațetele ei de speranță şi teamă, pălise în contextul de aşteptare febrilă a mesajului. Prin fraza de sorginte alegorică şi ecou hamletian „Mă voi odihni în mormânt", soțul dă glas unei hotărâri care amândurora le dăduse demult târcoale. Decorul însuşi capătă astfel o altă semnificație: practicabilul, fundalul la limita *trompe-l'oeil*-ului, scaunele depozitate în vălmăşag la vedere sugerează un teatru în teatru, o reprezentație resimțită de cei doi soți vârstnici ca necesară într-un univers perimat, vidat de conținut, unde Oraşul-Lumină a apus „acum 400 de mii de ani", iar „dumneavoastră, doamnelor, domnişoarelor şi domnilor, sunteți resturile lumii; dar cu aceste resturi încă se mai poate face o ciorbă pe cinste!".

Plonjând uniți de pe ponton, cei doi refuză, în fond, artificialul limbajului şi al societății, pentru a se cufunda în principiul primordial. Căderea trupurilor e marcată vizual de heblu şi sonor de impactul specific al unui corp greu izbit de suprafața apei. Saltul lor simultan, înghețat în avânt, atestă aproape matematic că două existențe paralele se pot întâlni doar în moarte. Suprema certitudine.

ETC, TNC, ş.a.m.d.

Cea de-a patra ediţie a întâlnirii anuale organizate de Teatrul Naţional „Marin Sorescu" din Craiova (TNC) a avut loc în 20–23 noiembrie 2008. Demarată în 2005 pentru prezentarea valorilor teatrului românesc în context european, manifestarea din Bănie beneficiază de girul Ministerului Culturii şi Cultelor. Ediţia – cu titlul ***Valori ale teatrului românesc, valori ale teatrului european*** – s-a înscris în programul „Anul Internaţional al Dialogului Intercultural" şi a presupus câte un spectacol reprezentativ al teatrului craiovean serile (toate în sala „Amza Pellea") şi o reuniune pe tema cooperării între instituţiile teatrale reprezentate (pe 22 XI, în sala „I.D. Sârbu").

Convenţia Teatrală Europeană (prescurtat *ETC* sau *CTE*, în funcţie de limba în care e redată titulatura) este o reţea constituită în 1988 în scopul de a sprijini şi promova creaţia teatrală şi dramaturgia contemporană pe vechiul continent, contribuind implicit la strângerea relaţiilor interculturale în domeniul artelor spectacolului. În prezent, sunt membre *ETC* 40 de companii din 24 de state. Reputat în ţară şi în străinătate datorită performanţei artistice, TNC „Marin Sorescu" este membru din 1995, Directorul acestuia, Mircea Cornişteanu fiind actualmente secretarul general al menţionatului organism internaţional.

În acord cu titulatura manifestării, reprezentaţiile programate au îmbinat componenta locală (talentul creatorilor) cu cea internaţională (universalitatea semnatarilor textelor). Despre trei (*Medeea* de Euripide – regia Yannis Paraskevopoulos; *Cum doriţi sau noaptea de la spartul târgului* şi *Măsură pentru măsură* de William Shakespeare în regia lui Silviu Purcărete) s-a scris pe larg.

În regia lui Cezar Ghioca, recentul spectacol *Omul din La Mancha* (de Dale Wasserman după cunoscutul *Don Quijote* de Cervantes) avea atunci biletele integral vândute în avans cu trei luni! Secretul acestui succes de încasări este multiplu: incidenţa precară a *musicalurilor* la noi, captivaţia exercitată de vocea învăluitoare a lui Tudor Gheorghe (revenit, cu acest spectacol, pe scena de teatru, după ani buni de dedicare exclusivă concertelor), reverenţa pentru romanul lui Cervantes şi, posibil, amintirea unor prelucrări anterioare faimoase, precum filmul lui Arthur Hiller, din 1973, cu Peter O'Toole (*Don Quijote*) şi Sophia Loren (*Aldonza*), ori mai recentul balet cu Mihail Barâşnikov ca protagonist.

Decorul este coşmarul oricărui pompier: o construcţie supraetajată în formă de U întors cu deschiderea spre public, pe ale cărei scări laterale sunt aprinse lumânări. În spatele întregului eşafodaj stau instrumentiştii, vizibili ori de câte ori acţiunea scenică dictează deschiderea uşilor cu dublu canat de pe fundal. Genul acesta de plasare a orchestrei este un compromis necesar pentru o instituţie de spectacol lipsită, prin profil, de fosă, dar implică şi unele carenţe: adâncimea cutiei scenice nu pare tocmai adecvată pentru absorbţia şi transmiterea sunetelor muzicale, iar dirijorul este silit la răstimpuri să apară la catul al doilea pentru a da interpreţilor intrarea. Actorii poartă microfoane, ceea ce e explicabil din punct de vedere tehnic (pericolul ca interpreţii să nu-şi poată ajusta, întru uniformitate, intensitatea vocii la pasajele cântate este înlăturat prin reglarea de la cabina de sunet), dar uşor deranjant ca imagine.

Judecat de Inchiziţie şi pe punctul de a-şi primi condamnarea, Cervantes se pomeneşte împărţind temniţa cu o ceată de briganzi. Întrucât, evident, tovarăşii de puşcărie nu pricep în ce constă profesia lui declarată (de poet), acţiunea – contrasă – din *Don Quijote* se naşte sub ochii şi cu participarea lor. Ideea de teatru în teatru, de amestec dintre planuri fiind bine stăpânită, tranziţia dintre pasajele vorbite şi cele cântate – făcută lin, mişcarea scenică armonioasă –, reprezentaţia a fost frecvent întreruptă de aplauze la scenă deschisă.

Despre discuţia de sâmbătă, 22 noiembrie, Mircea Cornişteanu a spus că nu este o întâlnire oficială, ci doar una necesară pentru o mai bună cunoaştere, în scopul de prezentare a proiectelor generale ale teatrelor reprezentate şi în speranţa unor ulterioare colaborări.

Cu mai mult de 150 de prezențe internaționale în ultimii 18 ani, TNC are protocoale de colaborare bi- şi multianuale. Cei de la Novi Sad vor veni în 2009 la TNC. Tot atunci va începe şi cooperarea cu Cyprus National Theatre, concretizată într-un schimb de artişti între teatrele din Nicosia şi Craiova. Cea de-a VII-a ediție a Festivalului Internațional Shakespeare, planificată pentru 2010, va avea ca temă unică *Hamlet* – diferite montări cu piesa Bardului sau reprezentații în strictă legătură cu aceasta.

Proiectul *Orient Expres* demarat de *ETC* urmăreşte traseul renumitului tren şi, ca atare, angrenează şapte țări. Începe în Turcia şi se va încheia la Stuttgart. În jur de un milion şi jumătate de euro sunt alocați de Comunitatea Europeană. Un tren special va fi pus la dispoziție de către căile ferate turce, din care un vagon se află anume în construcție, pentru a fi scenă. Proiectul presupune jucarea de către fiecare țară participantă a câte unei piese noi. Se va juca timp de o săptămână în fiecare țară, în gări. În cazul unui mare succes la stația-terminus, e prevăzută adăugirea unei reprezentații la Saint-Étienne (Franța).

Despre Teatrul din Ruse, al cărui secretar literar este, Tatiana Alahverdijeva a spus că este printre cele mai vechi din Bulgaria. Clădirea – monument istoric – dispune de trei săli, cea principală fiind proaspăt redată în folosință, după un lung proces de reconstrucție şi consolidare. Dintre fostele țări socialiste, Teatrul din Ruse întreține o bună colaborare cu Teatrul din Giurgiu şi cu Teatrul „Nottara" din Bucureşti. Un proiect numit „La Goûte" va presupune reprezentații în oraşele de pe Dunăre (2010–2011). În dorința de a relua colaborarea cu teatrul rus, se desfăşoară tratative cu instituțiile teatrale din Rostov pe Don şi Samara.

Reprezentând Théâtre de la Place din Liège (Belgia) în calitate de director artistic, Claudine Lison a făcut o binevenită prezentare a teatrului ca nod de confluență atât între genuri ale artelor spectacolului cu deschidere spre exterior, cât şi între dimensiunile temporale. Fostă capitală episcopală, oraşul Liège păstrează o anume mândrie, un sentiment de autonomie, reperabil în arhitectură, administrație şi puternic sesizabil în locuitori. Directorul Serge Rangoni a luptat mult pentru dezvoltarea relațiilor europene. Deşi instituția nu are actori angajați permanent, ci pe proiect, există două festivaluri anuale, „Le Pays de la Danse" şi „Émullations". Proiectul cu denumire de rezonanță heraldică „Coeurs Croisés" („Inimi încrucişate") vizează traducerea şi propagarea în străinătate a unor piese belgiene contemporane.

Directorul Tomasz Kubikovski a amintit că Teatrul Național din Varşovia este, pe plan mondial, a patra instituție care a dobândit (în 1765) dreptul de a-şi pune pe frontispiciu cuvântul „național". Are aproximativ 500 de reprezentații pe an calendaristic, şi 7–9 premiere pe stagiune. La festivalul din toamna 2009 sunt aşteptate producții de la National Welsh Theatre, Picollo Teatro, Comedia Franceză, Burghtheater şi TNC.

Directorul general Alexandar Miloslavljevic şi-a prezentat succint instituția: Teatrul Național Sârb din Novi Sad este cel mai vechi teatru din Voievodina, are trei secții (dramă, operă şi balet) şi aproape 700 de angajați.

Janko Ljumovic, directorul Teatrului Național din Podgorica (Muntenegru) a menționat apartenența la New European Theatre Action.

Despre Teatrul „Maria Filotti" din Brăila a vorbit Veronica Dobrin, directoarea instituției, având-o alături pe Doina Papp, directoarea Festivalului „Zile şi Nopți de teatru la Brăila". Ea a spus că activitatea teatrului din Brăila are trei direcții principale: atragerea unor regizori importanți, proiectul „Terapia prin teatru" – declarat un succes de către Comunitatea Europeană – şi, fixarea în continuare a interesului pe teatrul balcanic în vederea următoarei ediții a festivalului.

În ideea că, în exprimare, virgula are – de multe ori –, valoarea semnului egal, nu ne rămâne decât să sperăm că, în conformitate cu sus-menționatul titlu *Valori ale teatrului românesc, valori ale teatrului european*, Teatrul românesc îşi va păstra poziția de prim rang în ansamblul valorilor europene.

ARAD

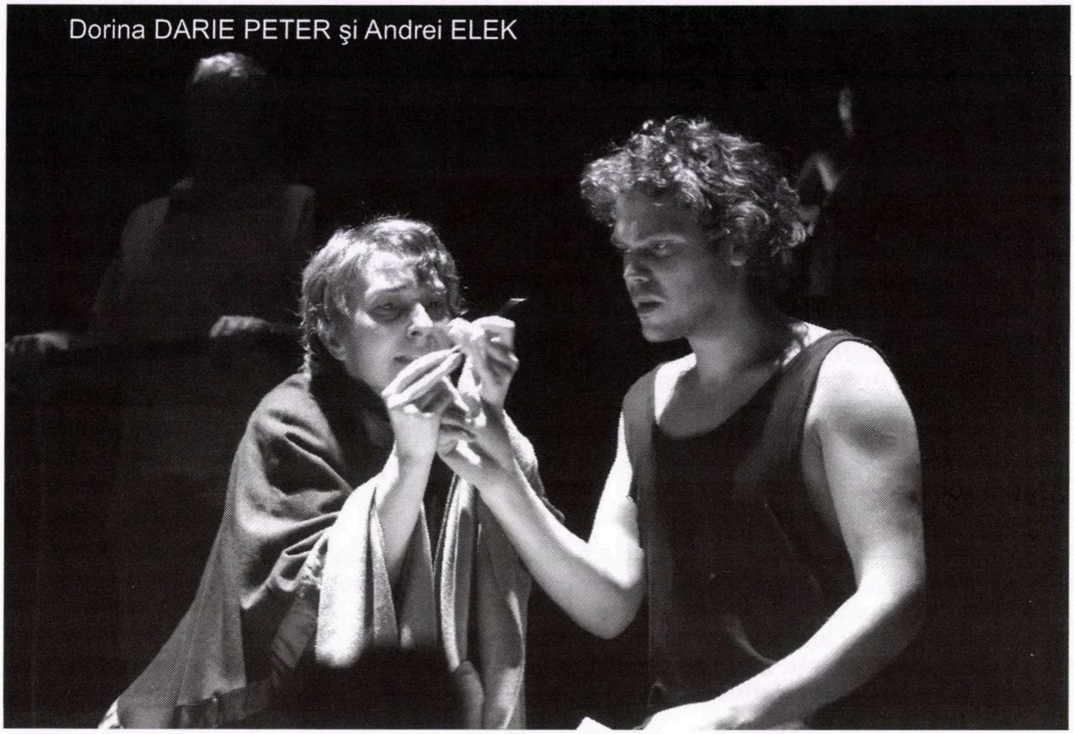
Mircea MORARIU

În cadrele banalului

În luna decembrie a anului 1995, comiteam una dintre cele mai mari greşeli din viaţa mea. Am acceptat ca vreme de şase luni să îndeplinesc, în regim de cumul, funcţia de secretar literar al Secţiei române a Teatrului de Stat din Oradea. Am rămas acolo vreo... şase ani. Moştenisem un repertoriu dinainte întocmit, sau, mai corect spus, dres în ultimul moment, fiindcă absolvenţii pe care se conta au optat pentru angajamentele considerate mai ofertante, dând astfel peste cap alte planuri. Aşa încât, în loc de doritul *Leonce şi Lena* s-a recurs la *Regele gol* de Evgheni Svarţ. De-abia începuseră repetiţiile şi iată că regizoarea invitată de departe a venit în biroul pe care îl ocupam de puţine zile, spunându-mi că actorii nu acceptă piesa, că nu vor să joace într-un spectacol pentru copii. În van am încercat eu să-i lămuresc pe noii şi tranzitorii mei colegi că *Regele gol* e cu totul altceva decât un text pentru copii, că e o parabolă, că e un basm pentru adulţi. Că pe alte texte ale aceluiaşi dramaturg – precum *Umbra* sau *Dragonul* – s-au realizat spectacole de mare importanţă pentru teatrul românesc (la „Comedie", respectiv la Piatra Neamţ), ei nu şi nu. Persistau în refuz şi mă întrebau insinuant: „dacă nu îl facem pentru copii, crezi că vom putea vinde acest spectacol adulţilor?"

Mi-am amintit de începutul meu cu stângul ca angajat al Teatrului orădean, la capătul reprezentaţiei cu ***Turandot*** de la Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad şi mi-am pus şi eu întrebarea: oare pentru cine e montat spectacolul, cui se adresează el? Felul în care a adaptat (şi amputat) Ioan Peter textul lui Carlo Gozzi şi chipul în care l-a înscenat regizorul m. chris. nedeea (Cristian Nedea) face ca *Turandot* să nu fie defel un spectacol „pentru copii şi tineret". E limpede că pe cei doi nu i-au interesat deloc detaliile de istorie a teatrului care glăsuiesc că Gozzi a vrut ca prin cele zece *fiabe* (basme teatrale) scrise între 1761 şi 1765, dintre care *Turandot* e cea mai cunoscută, să fie înfăţişată publicului o călătorie în spaţiul fantastic al poveştilor şi ca această călătorie să reconfirme valoarea *commediei dell'arte.* Nu i-au preocupat nicidecum pe cei doi nici spusele lui G. Călinescu (cf. *Scriitori străini,* ELU, 1967) care edictează: „călătoria în vis aduce şi ea adevăruri despre natura umană şi hieroglifica basmului intră şi ea în metoda realistă". Dar tare mă tem că ceea ce am văzut e departe de a însemna ceea ce regizorul m. chris. nedeea teoretizează în caietul de sală întocmit de Mihaela Balint: „*Turandot* este o etapă a existenţei psiho-biologice, fracţia dintre adolescenţă şi maturitate, secunda încremenită a iminentei conştientizări a raportului personal cu Lumea. A locului individului în această lume. *Turandot* este un exerciţiu de voinţă: ea nu instituie / propagă teroarea, ea este această teroare. Teroarea de a fi singurul om viu, într-o lume muribundă, de aici şi formalul joc la cruzimii prin care înţelege ea să existe. Turandot este doar un salt de la iubirea de sine la iubirea pentru Celălalt. Dar un salt fără plasă de siguranţă, la limita sinuciderii. Ca de la Sfinxul tragediei antice la eroina contemporană a unui *love story*". Deşi intenţiile unei atare lecturi pot fi întrucâtva detectabile, fără însă a fi îndeajuns de subliniate. Atunci ce e? Un spectacol în limitele banalităţii. Atât şi nimic mai mult.

Dorina DARIE PETER şi Andrei ELEK



Sigure sunt următoarele lucruri. Oraşul Pekin (azi Beijing) în care Gozzi a plasat acțiunea se află sub teroare. O teroare de ordin politic ordonată de cruda Turandot. Peste tot sunt microfoane, peste tot sunt reprezentanți ai aparatului represiv (înveşmântați precum milițienii chinezi ori nord-coreeni de azi), peste tot mişună agenți secreți ori soldați, la tot pasul se pregăteşte un asasinat şi se urzeşte o trădare, înțelepții sunt în lanțuri. Preşedintele *Altoum* (Doru Nica) e la capătul puterilor, are o voce stinsă, vrea, chinuit, ca şirul asasinatelor ordonate de Turandot să se termine. Dar atunci când actorul distribuit în respectivul rosteşte replica finală ce marchează triumful voinței sale, un triumf facilitat de acțiunea lui Turandot, el o face atât de timid, încât mai nimeni din sală nu sesizează că spectacolul s-a terminat, aşa că urmează câteva clipe de dezorientare. Alina Danciu (*Turandot*), dar şi Giorgiana Popan (*Adelma*) şi Cecilia Donath (*Zelima*) sunt doar la modul exterior un Sfinx la cub. Cele trei actrițe nu prea sunt convingătoare în rolurile încredințate, drept pentru care se zbat să ne facă să înțelegem cât de rele sunt personajele ce le-au fost încredințate. Mai greu e atunci când fiecare ne explică motivele răutății. Marian Parfeni e un interpret extrem de plăpând al personajelor Brighella şi Truffaldino. Nu prea realizezi în ce moment al spectacolului actorul interpretează unul ori celălalt dintre personajele încredințate. Vocea îi e nelucrată, firavă. Tare şterşi sunt Nicolae Ştefan Statnic (*Pantalone*) şi Tudor Luncanu (*Tartaglia*). Ceva mai apăsat îşi conturează personajele Ioan Peter (*Barach*), Călin Stanciu (*Timur*), Zoltan Lovas (*Ismaele*) şi Dorina Darie Peter (*Schirina*). Numai că totul, şi evoluțiile interpreților, şi cursul spectacolului se consumă monoton. Faptul că din compoziția montării au fost excluse veselia, pe care se zice că ar fi valorificat-o excelent Vahtangov în montarea din 1922, de la Studioul Teatrului de Artă din Moscova (MHAT), sau fantezia, pe care se baza spectacolul montat de Dan Micu

în stagiunea 1971–1972 la Târgu Mureş ori cel din 1988 înscenat de Gelu Colceag la Teatrul „Ion Creangă" din Bucureşti, detaliul că din tragicomedia lui Gozzi a fost eliminat comicul nu au deloc consecinţe benefice asupra ansamblului şi nici asupra jocului lui Andrei Elek, interpretul lui Calaf. Andrei Elek avea toate datele, toate înzestrările, pentru a fi un excelent Calaf. Deşi depăşeşte în bine cadrele fixate de regizor şi îi conferă personajului său şi stropul de umanitate care îl face pe Calaf să fie nu doar bărbatul ce se ambiţionează să învingă într-o luptă cu o femeie, ci, mai cu seamă, tânărul îndrăgostit care vrea să cucerească inima lui Turandot, Andrei Elek mai are până la a fi foarte bun în rol. E timorat, uneori chiar stingher. Cum e şi spectacolul care, poate şi din pricina istoriei sale agitate, e defectiv de prospeţime şi de emoţie. Lucruri ce sunt resimţite de public, care aplaudă, ba chiar aplaudă în picioare, fiindcă aşa o „cer" acum „riturile sociale", dar nu e marcat, nu e încărcat cu emoţie când face asta. Semn că nu crede că lui, publicului adult, i se adresează montarea. El ar fi dorit mai mult. Atunci pentru cine e spectacolul?

Spaţiul de joc, decorul imaginat de Onisim Colta mi se pare fereastra deschisă către acel „mai mult" care poate că ar fi fost de natură să formuleze un răspuns la întrebarea de mai sus.

Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad – Turandot **de Carlo Gozzi. Versiunea scenică: Ioan Peter. Regia: m.chris.nedeea. Decor: Onisim Colta. Costume: Oana Văran. Coregrafie: Livia Tulbure Gună. Cu: Alina Danciu, Doru Nica, Giorgiana Popan, Cecilia Donath, Dorina Darie Peter, Ioan Peter, Andrei Elek, Călin Stanciu, Zoltan Lovas, Nicolae Ştefan Statnic, Tudor Luncanu, Marian Parfeni, Ionel Bulbuc, Florin Covalciuc, Bogdan Costea, Constantin Florea, Dan Antoci ş.a. Data premierei: 21 februarie 2009.**

TÂRGU MUREŞ

Autopsii

Dacă Naţionalul târgumureşean, aflat la ora scrierii acestor rânduri într-o perioadă de inter-regn, la capătul căruia poate că se va găsi directorul capabil să-l scoată din impasul actual, nu produce şi nu înseamnă azi mai nimic din punct de vedere artistic, Teatrul „Ariel" reprezintă pentru iubitorii de teatru din oraş şansa întâlnirii cu teatrul adevărat şi nou, cu acel teatru care nu se mulţumeşte să ofere plăceri sărace, ci doreşte să îndemne la cercetare şi la artă. „Bursa de texte noi româneşti" organizată în ultima decadă a lunii octombrie de Fundaţia *Dramafest*, condusă de dramaturgul Alina Nelega, şi Teatrul „Ariel", al cărui director, Gavril Cadariu, îşi îndeplineşte misiunea inteligent şi cu strategie, a însemnat un asemenea fapt teatral viu. Pe lângă spectacolele-lectură, util zbor de încercare pentru cele cinci texte noi reţinute în selecţia finală a „Bursei", aceasta mi-a prilejuit urmărirea a trei spectacole bune – două ale Teatrului-gazdă, şi un al treilea, *Călătorie la Buenos Aires,* o producţie a Teatrului „Stefan Jaracz" din Lódz.

Binecunoscutului *Steps*, montarea realizată cu ani în urmă de Horaţiu Mihaiu, Teatrul „Ariel" i-a alăturat în zilele Festivalului un spectacol nou-nouţ, care avusese premiera la sfârşitul lunii septembrie. Spectacolul se cheamă ***Taxi vinil*** şi e rezultatul felului în care o regizoare de origine germană, Luisa Brandsdörfer, a gândit scenic un text de dată recentă al Alinei Nelega. Modelul imediat şi recunoscut ca atare al piesei e *Cercul* (*Hora iubirilor*) al lui Arthur Schnitzler. Piesa e compusă

dintr-o succesiune de tablouri în care cinci bărbaţi şi cinci femei sunt protagoniştii unor poveşti de „dragoste şi ură", de distrugere şi autodistrugere, poveşti în care atracţia sexuală dintre el şi ea joacă un rol primordial, sfârşitul atracţiei determinând încheierea relaţiei celor doi. E vorba despre fiinţe care se întâlnesc, din întâmplare sau nu, în spaţiul unui club înfiinţat prin vrerea hazardului, graţie întâlnirii dintre doi tineri. Un club al cărui specific e dat de ambientul muzical oferit în exclusivitate de muzica de odinioară, conservată pe celebrele discuri de vinilin. În ritmul tangoului, dans al trăirilor exacerbate, al pasiunii, al iubirii, dar şi al urii şi al disperării, fiecare personaj se transformă într-un corp supus unei autopsii, la capătul căreia iese, dacă nu traumatizat, oricum modificat, uneori chiar în sensul descoperirii adevăratului eu, poate mai puţin frumos decât păruse el până atunci.

Tangoul, dans al diferenţelor, dar şi al echilibrului dintre bărbat şi femeie, e aici acel „vin herbé" al cărui rost e acela de a fi elementul catalizator pentru explicaţii, dar deopotrivă detector şi revelator al fracturilor intervenite între două fiinţe ce ajung să se iubească şi apoi să se despartă tumultuos în urma unui singur cuvânt, a unui gest, a unei mărturisiri ori a unei impresii.

Pentru cititorul de literatură dramatică, dar şi pentru spectatorul de teatru familiarizat cu felul de a scrie al Alinei Nelega, piesa *Taxi vinil* înseamnă un prilej de confirmare a opiniei potrivit căreia scriitoarea se află de ceva vreme într-o nouă etapă de creaţie. Că fără a fi abandonat teatrul cu miză, care presupune dezbaterea unei idei, Alina Nelega acordă un plus de atenţie pământeanului, cotidianului, imediatului. Că acest imediat nu este unul minor, ci unul care e adus pe scenă în toată complexitatea sa, într-un mod mai puţin încifrat. Că scriitoarea a dobândit un plus de directeţe adresându-se deopotrivă minţii şi sufletului receptorului cu care

intră în comuniune. Iar această comuniune e principalul câştig al noului fel, matur, de a scrie teatru al Alinei Nelega. Scriitura e concentrată asupra personajelor şi faptul se răsfrânge în chip pozitiv asupra actorilor invitaţi să facă parte din distribuţia spectacolului. O distribuţie care, în pofida faptului că reuneşte actori proveniţi din trei teatre diferite – „Ariel", Naţionalul bucureştean şi cel târgumureşean – se arată omogenă şi atentă la reglajul fin.

Meritul regizoarei Luisa Brandsdörfer, care şi-a găsit foarte buni aliaţi în scenografa Alina Herescu şi în coregraful Ricardo El Holandés, e acela de a fi înţeles că se află în faţa unui text în care o foarte bună regie a spectacolului e determinată şi condiţionată de o foarte bună regie a rolurilor şi o cumpănită gândire a raporturilor dintre personaje. Nimic nu e de prisos, nimic nu e strident în această montare. Regizoarea nu a căzut nici în păcatul de a supradimensiona părţile dansate, căci *Taxi vinil* nu e şi nici nu se vrea un spectacol de teatru-dans. E un spectacol de actori şi de personaje. Iar actorii Monica Ristea-Horga, Elena Purea, Mihaela Mihai, Roxana Marian, Ionela Nedelea, Liviu Topuzu, Marius Manole, Marius Turdeanu, Costin Gavază şi Mihai Crăciun evoluează la cote apreciabile de profesionalitate, îşi asumă poveştile, pe care le fac credibile şi emoţionante surmontând riscul de a cădea în sentimentalism. În fiecare compartiment al spectacolului există un simţ al măsurii, iar interpretarea nu face excepţie. Atunci când cercul se închide, când discurile de odinioară sunt făcute praf aşa cum sunt făcute praf, şi vieţile unora dintre protagonişti, când clubul devine amintire iar spectacolul se încheie, emoţia raporturilor dintre personaje se dovedeşte a se fi transferat în totalitate asupra spectatorilor. Ceea ce nu e nicidecum puţin lucru.

Teatrul „ARIEL" din Târgu Mureş – Taxi vinil **de Alina Nelega. Regia: Luisa Brandsdörfer. Scenografia: Alina Herescu. Coregrafia: Ricardo El Holandés. Cu: Monica Ristea-Horga, Elena Purea, Mihaela Mihai, Roxana Marian, Ionela Nedelea, Liviu Topuzu, Marius Manole, Marius Turdeanu, Costin Gavază, Mihai Crăciun. Data reprezentaţiei: 23 octombrie 2008.**

PLOIEŞTI

Fiordurile din noi

Puţine sunt textele din creaţia lui Jon Fosse, considerat a fi cel mai semnificativ dramaturg norvegian de azi – un Ibsen contemporan – care au ajuns să fie reprezentate pe scenele româneşti. Înainte ca Vlad Massaci să fi montat la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti spectacolul cu piesa ***Frumos***, despre care voi încerca să dau seama în rândurile ce urmează, doar *Vis. Toamna* a mai cunoscut reprezentarea, într-un spectacol regizat de Radu Afrim şi care a avut premiera în luna ianuarie a anului 2007 la Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad. Alte două piese – *Cineva are să vină* şi *Fata de pe canapea* – au făcut obiectul unor spectacole-lectură realizate în anul 2003 la Teatrul *ACT* din Bucureşti.

Aşa după cum îl putem percepe din piesa *Frumos*, Jon Fosse e în mai redusă măsură preocupat de a pune pe hârtie cuvinte şi replici cât, mai degrabă, de a da consistenţă unor trăiri exprimate prin tăceri şi subînţelesuri. Refuzul exceselor de limbaj reprezintă, la urma urmei, refuzul convenţionalismului, al dorinţei exprese de civilitate falsă, al respectării obligatorii a convenţiilor sociale. Or, tocmai pe punerea în dezbatere a rolului nefast al unor convenţii se fundamentează bună parte a

literaturii dramatice a lui Ibsen, corifeul teatrului norvegian al cărui descendent e considerat a fi Jon Fosse. O dezbatere care a început cu acea uşă trântită de Nora, personajul principal din *Casa cu păpuşi*. Tăcerile şi vorbele puţine şi cumpănite dau, mai curând, măsura trăirilor autentice care înseamnă tot atâtea încercări de a găsi şi de a da un sens vieţii, oricât de nespectaculos ar fi sensul cu pricina.

Piesa lui Jon Fosse poate fi considerată, într-o primă instanţă, un fel de nouă variaţiune pe tema „întâlnirii peste ani" ori chiar „soţia prietenului meu". E însă mult mai mult. Ger şi Leif au fost prieteni în copilărie şi adolescenţă. Au făurit împreună visuri din care se vede treaba că s-a ales praful. Voiau să fie staruri muzicale, să aibă împreună o formaţie. Sperau că totul va fi frumos. Numai că viaţa i-a despărţit şi a făcut din ei doi străini. Geir a devenit profesor de muzică într-o şcoală oarecare dintr-un orăşel oarecare. Are o soţie pe nume Hilde cu care nu se înţelege tocmai perfect, are şi o fiică, Siv, ajunsă la vârsta adolescenţei. A revenit rar şi în fugă în locul în care a copilărit şi a neglijat să îşi caute prietenul de odinioară. Acum a decis să petreacă întreaga vară împreună cu familia la mama lui. Se întâlneşte din întâmplare cu Leif şi cu greu se leagă între ei o conversaţie. Leif nu se poate lăuda cu nimic. Nu a făcut nicio şcoală, nu a avut nicio iubită, trăieşte mai degrabă din pensia socială a mamei lui şi din somonii care se prind greu. Vorbeşte puţin, răspunde scurt la întrebări, e monosilabic. Orice legătură sufletească dintre cei doi pare anulată, între ei nu mai sunt decât fiorduri reci. Care vor deveni încă şi mai reci când Geir va realiza că între soţia sa, Hilde, şi prietenul de odinioară a fost, este ceva. Un ceva văzut de tânărul cu care se împrietenise Siv. De unde decizia rapidă a Hildei de a părăsi sătucul, decizie asumată de ochii mamei şi ai lumii de către Geir. Şi asta fiindcă nici Hilde nu este Nora, nici Geir nu este Torwald. Vorbele de convenienţă că totul a fost frumos, că rămâne pe altădată ca cei doi prieteni de odinioară să se revadă şi să se ducă în hambarul ce le aminteşte de copilăria frumoasă nu pot ascunde ruptura definitivă dintre ei.

În caietul-program al spectacolului de la Teatrul „Toma Caragiu", Vlad Massaci ne adresează nouă, spectatorilor, o rugăminte: „nu vă luptaţi cu ciudăţenia textului, lăsaţi-vă în voia lui". E ceea ce a făcut însuşi directorul de scenă care s-a lăsat cu folos în voia tăcerilor şi a subînţelesurilor. E o economie aparentă de vizual la care face apel Vlad Massaci, lăsând să vorbească cuvintele şi ceea ce e dincolo ori în spatele acestora. E un aparent deficit de expresivitate vizuală în montare. Prima impresie e că ai fost poftit să iei parte la un spectacol de teatru radiofonic bine făcut, cu actori bine aleşi care îşi spun replicile fără cusur, cu un adecvat arsenal de efecte muzicale şi sonore. Impresie amplificată de faptul că zăreşti microfoane care chiar captează replici.

De fapt, montarea e cu totul altceva. Spectacolul e unul al expresivităţii tumultuoase blocată de tăceri. O expresivitate asumată de scenografia excelentă şi intens sugestivă semnată de Andu Dumitrescu. Toate personajele din piesă se regăsesc pe o platformă în balans, platformă pe care e înscris cu litere mari, albe cuvântul FRUMOS. Decorului acestuia ridicat la rangul de personaj îi revine rolul de a juca la fel cum o fac actorii Ioan Coman (*Geir*), Oxana Moravec (*Hilde*), Andi Vasluianu (*Leif*), Ada Simionică (*Siv*), Cristian Popa (*Băiatul*), Raluca Zamfirescu (*Mama*).

Pe coperta caietului de sală zăresc următorul avertisment: „un spectacol de Vlad Massaci şi Andu Dumitrescu". Perfect adevărat.

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti – Frumos **de Jon Fosse. Traducerea: Carmen Vioreanu. Regia: Vlad Massaci. Scenografia: Andu Dumitrescu. Cu: Ioan Coman, Oxana Moravec, Andi Vasluianu, Ada Simionică, Cristian Popa, Raluca Zamfirescu. Data reprezentaţiei: 3 noiembrie 2008.**

BRĂILA

Oana BORŞ

Spectatori ai propriului eşec

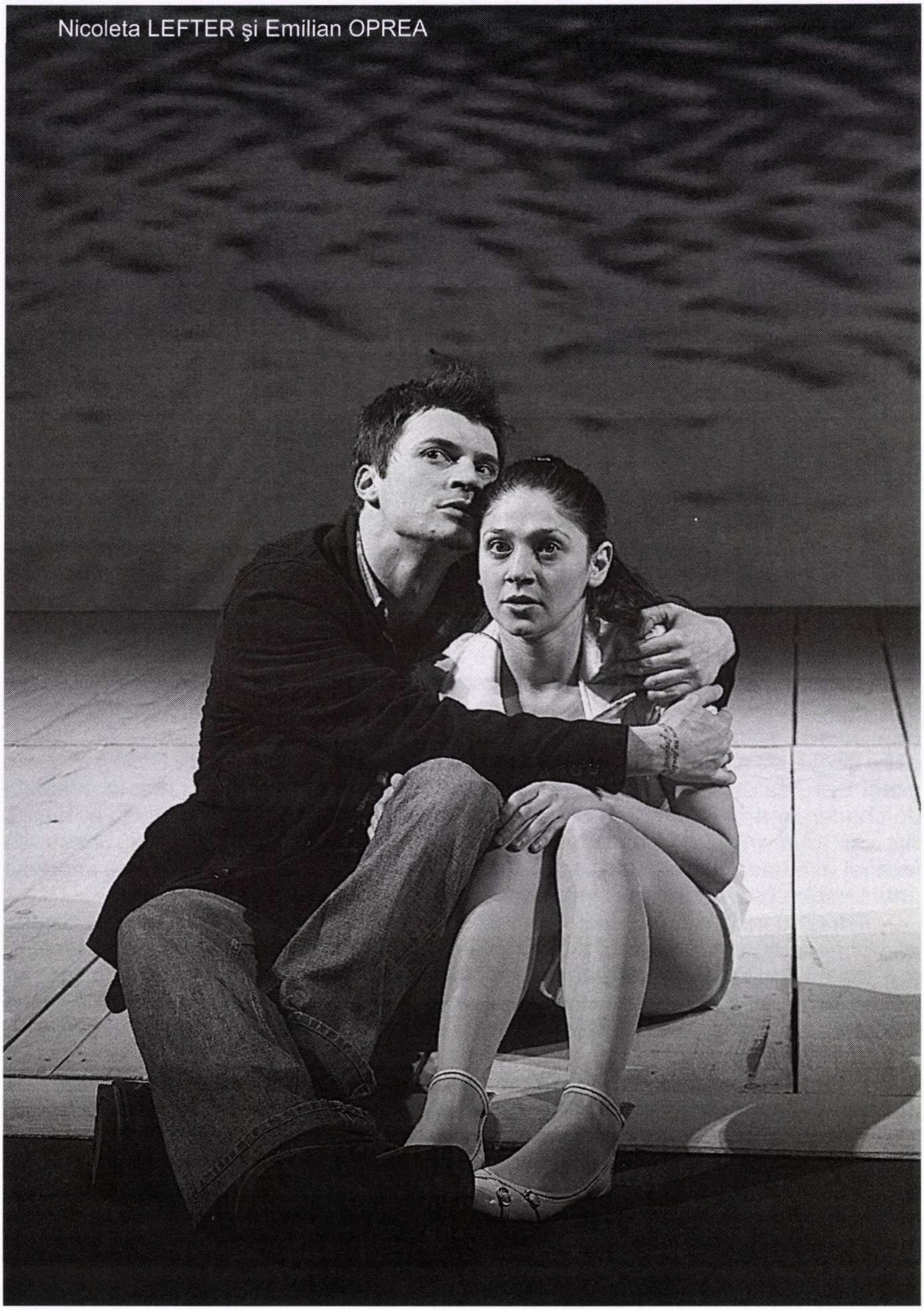
La începutul anilor '90 legătura cu lumea basarabeană, vie şi puternică, ţinea de sentimentul descoperirii, pentru unii, şi al regăsirii, pentru alţii, exaltând euforice şi comune sentimente de reîntregire. Atunci, prima întâlnire cu teatrul din Basarabia s-a făcut prin *Aşteptându-l pe Godot* de Beckett, invitat, în toamna anului 1990, la Festivalul Naţional de Teatru. Un spectacol-manifest, realizat în polisemanticul an 1989, la Teatrul „Luceafărul", teatru înfiinţat în deceniul şapte cu absolvenţi ai Studioului moldovenesc din cadrul renumitei şcoli de teatru moscovite „Şciukin" (promotoare a ideilor vahtangoviene). Pentru prima dată s-a auzit atunci de Petru Vutcărău şi Mihai Fusu, regizori dar şi actori, şi ei absolvenţi ai aceleiaşi şcoli, cei care în această creaţie colectivă jucau rolurile principale: *Estragon* şi *Vladimir*. Mai târziu, numele lor au fost legate de înfiinţarea Teatrului „Eugène Ionesco", pentru ca, apoi, drumurile să li se despartă. Tot aşa, drumul nostru comun, pentru câteva clipe, cu cel al teatrului basarabean s-a dovedit că este doar o întâmplare, contactul cu acel spaţiu teatral diminuându-se treptat. În ceea ce priveşte reacţia de peste Prut, unii lezaţi şi-au întors privirea spre alte spaţii mai prietenoase (zic ei), fie europene, fie asiatice, alţii continuă să subordoneze politicului orice lucru, invocându-l tot mereu şi adesea inoportun.

Mai există şi romantici. Mihai Fusu, de exemplu. Cu consecvenţă îl vezi, firesc, la evenimente care au loc prin Bucureşti sau prin ţară, îl auzi vorbind despre actorii cu care lucrează, vorbind despre proiectele sale pe care le prezintă ici-colo, încercând să obţină finanţări de la forurile româneşti. E prezent aici, aşa cum este prezent la Chişinău, unde montează, sau cum e prezent în Franţa, acolo unde are diverse contracte ca actor.

Adevărata mea întâlnirea cu regizorul Mihai Fusu s-a produs, însă, acum doi ani, atunci când am asistat pentru prima dată la un spectacol de-al său: *Poveşti de familie* de *Biljana* Srbljanovici (produs de Teatrul Naţional din Chişinău şi selecţionat la Festivalului Naţional de Teatru din Bucureşti, ediţia a XVII-a). Un spectacol dens, un spectacol puternic, pe un text asemenea. Căci piesa autoarei din Serbia exprimă o realitate evidentă: dezbrăcat de hainele ce îl acoperă zi de zi, adevărul vieţii este uneori extrem de crud, mai ales dacă e privit prin ochi de copil. Modul direct de transpunere scenică, fără complicaţii şi volute regizorale inutile, a esenţializat mesajul. Sigur, se poate spune că structura textelor contemporane obligată la o astfel de abordare. Numai că şi ultima premieră a regizorului, ***Pescăruşul*** de Cehov, dintr-o cu totul altă zonă dramaturgică operează, stilistic, cu aceeaşi esenţializare a realităţii. Iar lucrul considerat primordial de regizor, în mecanismul pe care îl declanşează este actorul, ca nucleu al actului scenic. Actorul care *se dezvăluie* şi care, implicit, *dezvăluie*.

În *Pescăruşul,* realizat la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila (primul spectacol montat de Mihai Fusu în România), regizorul priveşte întregul univers cehovian dintr-un singur unghi, preocupat de o anume temă din ţesătura textului: cea a eşecului, fie el eşec în dragoste, fie el eşec în artă şi, ca rezultantă, eşec în viaţă.

Şi, pentru a o exprima scenic, în primul rând recurge la tăieturi în text. Renunţă la două personaje (*Şamraev* şi *Polina Andreevna*) şi, prin reducţie, tema eşecului se decupează mai pregnant, accentuând nuanţele ce altfel se pot pierde în contextul acţiunii.



Nicoleta LEFTER şi Emilian OPREA

Iar dacă Cehov a început *Pescăruşul* cu scena „teatrului în teatru", regizorul Mihai Fusu o extrapolează întregului spectacol. O astfel de abordare are rolul privirii din afară către interior, aşa cum are şi forţa ei, căci rupe convenţia peretelui dintre scenă şi sală şi face ca vivisecţia personajelor să devină mult mai crudă. De altfel, se pare că regizorul (care în 1992 a mai montat *Pescăruşul*, la Teatrul „Eugène Ionesco" din Chişinău) e preocupat de folosirea acestui procedeu. Căci şi atunci – după cum aflăm din analiza spectacolului făcută de criticul basarabean Angelina Roşca, în volumul: *Teatralitate pre şi post Vahtangov* – *„Pe interpreţi îi surprindem şezând picior peste picior pe scaunele frumos aliniate, fumând cu gesturi bine sincronizate, purtând aceeaşi mască machiaj.*" De data aceasta, personajele aşezate pe scaune sau pe podea într-un colţ al scenei sunt spectatori detaşaţi ai evenimentelor. Şi, dacă în montarea precedentă, locul de desfăşurare a evenimentelor era camera lui *Treplev* – prin peretele transparent care, simbolic, avea forma unui pian cu coadă, putându-se vedea scena spectacolului de teatru – acum, toată acţiunea piesei se dezvoltă, de la început la sfârşit, pe scena-platformă de lemn a spectacolului lui *Treplev*. *„Niciun fel de decor. Priveliştea se deschide direct spre lac şi orizont"* – spune personajul. Aşa se şi întâmplă. Niciun fel de decor, scena goală, iar în fundal, pe un ecran, imaginea (filmată) a lacului. Apa nu ca principiu regenerator, ci ca element eroziv, aici, unde toate personajele au vocaţia neîmplinirii. Atmosfera se creează din clipocitul apei, din tremurul lacului, din imaginea şi sunetul pietrei aruncate de Maşa, din răpăitul ploii, la care se adăugă zgomotul paşilor pe podeaua de lemn, clinchetul de pahare, mirosul ţigării de foi... Pe fundalul lacului, umbrele personajelor se decupează în acest joc pe care regizorul îl propune: între plin şi neplin, între intenţie şi eşec. Momente de reală emoţie! Culminează cu scena de final dintre *Treplev* şi *Nina*. Ce uimeşte, însă, în construcţia regizorală, este perspectiva întoarsă pe care o alege. Căci aşa cum este construit decorul – scena şi apoi lacul în spate – privirea personajelor (mai ales în actul I, când are loc spectacolul de teatru) ar trebui să fie îndreptată către acolo, or, actorii privesc, undeva, deasupra capetelor noastre. Putem să luam acest lucru ca o „convenţie", dar nu putem să nu observăm că tocmai la acest tip de convenţie s-a renunţat atunci când s-a optat pentru formula de teatru în teatru. Tot aşa, cum nu putem să nu observăm că scena-platformă de lemn, construită înclinat din fundul scenei până spre rampă, diminuează spaţiul de joc şi da impresia unei imagini fără adâncime, înghesuite.

Trecând însă peste detalii, în acest spaţiu gol şi cu această atmosferă creată, personajele sunt conduse către dezvăluirea celor mai ascunse trăiri. Acesta pare a fi crezul regizorului, intenţia şi lupta sa. Lucru ce îi reuşeşte doar parţial. Iar *Pescăruşul* brăilean suferă, în principal, din lipsa *Arkadinei* (interpretată de Cătălina Nedelea). Pe *Arkadina* regizorul a voit-o probabil frivolă, indiferentă, controlată, rece, dar sclipitoare. Cu totul „altfel" decât toţi ceilalţi, singura care, de altfel, nu se lasă pradă eşecului, ştiind să facă din orice un câştig. Pe scenă vedem însă doar desenul personajului, fără consistenţă, fără nuanţă, fără profunzime. În capcana acestui „altfel" de care vorbeam mai sus se pare că a căzut nu numai actriţa, ci şi scenograful spectacolului. El face din imaginea personajului cehovian o apariţie kitsch, în actul I şi II îmbrăcând-o strident şi neteatral. Sigur că a intenţionat un contrapunct între *Arkadina* şi celelalte personaje, între culoarea rochiei ei (roşie) şi culorile costumelor celorlalţi (cu o cromatică dominată de gri, bej sau alb), numai că îi poţi recunoaşte cu uşurinţă hainele. Sunt dintre cele pe lângă care treci zilnic, lucruri *en vogue* în *boutique*-rile noastre naţionale. E bine însă că Victor Gruşevan

nu persevereazǎ în eroare. La final, imaginea *Arkadinei* este salvatǎ, printr-o o ţinutǎ distinsǎ şi conformǎ atât eroinei cât şi scenei.

Prin celelalte personaje, spectacolul se contureazǎ mult mai în spiritul intenţiei regizorale. Nicoleta Lefter face din *Nina Zarecinaia* o întruchipare a inocenţei senine şi copilǎroase. Este nota personajului pe care actriţa o urmǎreşte pânǎ la capǎt, pânǎ în momentul în care inocenţa ei este înfrântǎ. Eşecul în dragoste, eşecul în artǎ, eşecul în maternitate, par a fi eşecul unei copilǎrii obligate prea devreme sǎ se maturizeze.

Ca partener de joc îi rezoneazǎ cel mai bine Emilian Oprea (*Treplev*): o prezenţǎ scenicǎ puternicǎ, conducându-şi personajul cǎtre un tânǎr puţin rebel, puţin romantic. Dar dacǎ apariţiile personajului *Nina* au o liniaritate a stǎrii, în fiecare scenǎ în parte, în cazul lui *Treplev*, intrarea în scenǎ se face pe un anume palier emoţional, pentru ca ieşirea sǎ se facǎ pe altul, cǎci toate momentele sale se terminǎ cu o înfrângere. Aceastǎ nuanţǎ în desfǎşurarea fiecǎrei secvenţe în parte pare a-i scǎpa lui Emilian Oprea, cumulul emoţional fǎcându-se numai raportat la premisele începutului poveştii cu cele ale finalului.

Maşa Mihaelei Trofimov este în tiparele rolului, o zbatere între chinul lipsei de iubire din partea lui *Treplev* şi anxietatea şi sila pentru orice alt lucru, mai ales pentru iubirea lui *Medvedenko.* Valentin Terente, *Trigorin,* este prea preocupat de a întruchipa un scriitor. Concentrat pe carneţelul de notiţe al eroului, actorul pierde din nuanţele pe care acesta le are, astfel cǎ, la un moment dat, te întrebi ce l-ar putea face sǎ fie atât de dorit.

Bujor Macrin – un *Sorin* decrepit, Liviu Pintileasa – un *Medvedenko*, imagine a omului bun pânǎ la anularea proprie personalitǎţi, Cornel Cimpoaie – un *Dorn* nǎscut parcǎ a fi cinic, completeazǎ tabloul eşecurilor din piesa cehovianǎ, aşa cum îl descrie regizorul Mihai Fusu.

Teatrul „Maria Filotti", Brǎila – Pescǎruşul **de A.P. Cehov. Regia: Mihai Fusu. Scenografia: Victor Gruşevan. Cu: Cǎtǎlina Nedelea, Emilian Oprea, Bujor Macrin, Nicoleta Lefter, Mihaela Trofimov, Valentin Terente, Cornel Cimpoaie, Liviu Pintileasa. Data premierei: 7 februarie 2009.**

TV

Zomir DIMOVICI

VIRTUALIVE

Unde e teatrul. Teatrul TV?

Robert Kiyosaki spunea cǎ era industrialǎ s-a încheiat şi-a fost înlocuitǎ cu era informaticii. Pare a avea dreptate. Noul mileniu nu a adus doar un prefix de la care se formeazǎ anii. A mai pus în braţele noastre şi un nou şi minunat loc de spus poveşti: lumea virtualǎ. Dacǎ pânǎ nu demult lumea virtualǎ funcţiona doar în spaţiile noastre mentale, acum lumea virtualǎ are mecanisme precise numai bune de înşfǎcat şi folosit. Ca orice sistem nou, el este aparent haotic, în special pentru cei neiniţiaţi. Dacǎ unii creatori cred cǎ PC-ul ori laptop-ul încǎ mai sperie,

aceasta-i probabil o urmare a unei ineficiente comunicări privind valențele noilor ustensile! Dincolo de aparenta sofisticare a lor, „divaisurile" care fac legătura între creator şi lumea poveştilor sunt doar nişte biete instrumente de lucru. Asemeni baghetei, a poantelor, a machiajului, a dălții sau a penelului, a camerei de filmat sau a unui pian de concert! Un lucru rămâne special: lumea virtuală e asemeni gândului, se transformă continuu. Acelaşi lucru se întâmplă şi cu uneltele care dau forma acestei lumi noi. Sunt în continuă schimbare şi ele!

Fac parte dintr-o generație care a apucat să se bucure de ceva ce azi pare a fi o lume prăfuită, îmbătrânită, ori elegant spus – o lume apusă: TEATRUL TV. Adică o lume care aşternea pe „sticla" televizorului un spectacol de teatru. Cred cu tărie în valoarea de gest cultural a teatrului filmat, dar inerția unor instituții ori a unor oameni ține departe de „sticlă" – azi devenită „monitor" – un mare actor, un autor emoționant sau un regizor de geniu. În ultimul deceniu, nimeni nu a reuşit să găsească acea cale prin care spectacolul teatral să ajungă acolo unde trupa nu poate ajunge. Şi totuşi, azi avem la dispoziție mijlocul prin care putem pătrunde în cele mai dificile colțuri de lume şi de cultură: lumea virtuală!

Ne plângem, părinți ori pedagogi, că odraslele noastre stau prea mult în fața monitorului... Dar am încercat oare să găsim căi prin care, pe monitoarele aprinse tot de noi în ochii copiilor noştri, ei să urmărească un SPECTACOL? Ştiu, puriştii vor spune că teatrul e pe scândură. Perfect de acord! Senzațiile şi sentimentele, după ce luminile rampei s-au stins, iar actorii sunt de mult la cabine, rămân doar în inimile celor care s-au „conectat" cu povestea aşternută pe „scândură". Oare nu există forme pe care merită să le căutam pentru ca emoția reală a unui act artistic să străbată şi sufletul unui „privitor de monitor"? Oare cel aflat în fața unui ecran, nu la un spectacol se uită? Nu se conectează el, la propriu, la o lume încântătoare de puneri în scenă?

Utilizăm din ce în ce mai frecvent internetul. De ce să nu încercăm să vedem în această fabuloasă lume virtuală expresia ultima a libertății de creație? S-au scris şi se joacă, plecând de la acestea, texte de succes care au ca temă lumea virtuală. Dar în final, lumea virtuală, ca spațiu de joc, rămâne un spațiu aparent inaccesibil omului de teatru. Plasticienii, autorii de literatură, muzicienii sau fotografii au trecut cu uşurință această barieră. Teleaştii nu! Încă!

Concret, ce s-ar putea face? Simplu, acelaşi lucru pe care-l face în mod obişnuit un om de teatru: pune în scenă un spectacol, raportându-se la text, la spațiul pe care îl are la dispoziție şi la spectator. Spectacolul destinat spațiului virtual are şi el, evident, nevoie de text şi de spectator. Un element important însă pare a crea un neajuns: timpul pe care spectatorul e dispus să şi-l petreacă în fața monitorului pentru a urmări un act artistic. El nu se mai deplasează către sala de spectacol, o are acasă. Nu plăteşte bilet, cel puțin nu este un bilet palpabil, o hârtie care-i foşneşte uşor între degete. E un bilet virtual prin care el, spectatorul, devine stăpân pe propria sală de spectacol! Până la urmă, totul pare să fie o problemă de percepție, din ambele sensuri: dacă în prezent internetul are încă o valență preponderent informativă, încetul cu încetul, în special ca urmare a dezvoltării comunităților virtuale, caracterul cultural şi formativ începe să capete tot mai multă greutate! Iar nouă, celor care încă mai credem în teatru, nu ne rămâne decât să încercăm sa facem primii paşi către înțelegerea fenomenului şi să ne raportam la spațiul virtual ca la o fascinantă sala de spectacol!

...Urmarea... în episodul următor (sau mileniul următor?...)

Luminița VARTOLOMEI

Aniversarea Bătrânei Doamne

Fiindcă anul trecut 8 decembrie a căzut într-o luni (prin tradiție, zi de *relache* pentru mai toate scenele noastre), Opera Națională Bucureşti a trebuit să-şi devanseze sărbătorirea celor 87 de ani care au trecut de la instituționalizarea sa; era inevitabil ca, la un moment dat, hotărârea directorului ei general, arh. Cătălin Arbore, de a marca anual data inaugurării primei stagiuni independente a scenei lirice din Capitală, să ducă şi la o astfel de situație...

Oricum, Venerabila Doamnă care este astăzi moştenitoarea Operei Române de odinioară e cu vreo trei decenii şi jumătate mai bătrână: „actul ei de naştere" îl constituie, fără îndoială, spectacolul cu ***Linda di Chamounix*** de Gaetano Donizetti, oferit în 1885 de către trupa compozitorului, dirijorului şi pedagogului George Stephănescu, ale cărui eforturi eroice, „botezul" din 1921, înregistrat în istoria artei lirice româneşti prin data reprezentației cu *Lohengrin* de Richard Wagner (sub bagheta lui George Enescu!), n-a făcut decât să le încununeze.

Aşadar, aniversarea din 2008 a trebuit sărbătorită duminică 7 decembrie, iar spectacolul ales pentru această festivitate a fost *Macbeth* de Giuseppe Verdi, având-l în rolul titular pe cântărețul român de faimă internațională Alexandru Agache. Evident, baritonul nostru, care evoluează încă din 1983 pe principalele

scene din străinătate (trecând rapid de la Livorno la „Covent Garden", de la Florența, Bologna sau Veneția la Wiener Staatsoper, de la Toulouse, Bordeaux sau Lyon la „Bastille", de la Hamburg, München sau Dresda la Deutsche Oper Berlin, de la Amsterdam la Zürich sau Geneva, de la Barcelona la Madrid, de la Houston sau Chicago la „Metropolitan", de la Buenos Aires la Tokyo – şi cu siguranță că am mai omis câteva oraşe cu mari teatre de operă!) – a constituit pentru ocazia în speță cea mai fericită invitație pe care Opera bucureşteană o putea lansa reprezentanților de primă linie ai şcolii româneşti de canto (în cazul de față, aceea de la Academia de Muzică din Cluj-Napoca), răspândiți prin lumea largă.

Invitație fericită, şi pentru că ocazia întâlnirii cu Alexandru Agache este una rară – chiar dacă publicul bucureştean a mai avut ocazia să-l vadă cântând rolurile titulare din operele verdiene *Nabucco, Simon Boccanegra* şi *Rigoletto*, iar în acelaşi început de decembrie baritonul l-a mai interpretat şi pe Scarpia din *Tosca* lui Puccini. Drept partener, ONB i-a oferit acum oaspetelui de gală un alt absolvent (de dată mai recentă) al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima": basul Sorin Drăniceanu, şi el solicitat pe unele scene din străinătate (Italia, Germania, Elveția), dar care de astă dată nu şi-a putut controla pe deplin *vibrato*-ul (prea pronunțat) pe parcursul întregii partituri a lui *Banco*.

Cum în rest (cu o singură excepție: mezzosoprana Antonela Bârnat în rolul pasager al Doamnei de companie) echipa interpretativă aflată sub bagheta dirijorului Iurie Florea a fost aceeaşi care a susținut premiera de la sfârşitul stagiunii trecute (reprezentație pentru care „am dat samă" în numărul din iulie al revistei), pot spune cu îndreptățire că spectacolul a câştigat considerabil sub raportul sonor. (Desigur, asta dacă fac abstracție de zgomotele care maculează şi frumusețea muzicii în sine, şi pe aceea a interpretării ei: se tot scapă pe scenă – din greşeală sau intenționat – săbii, pumnale sau pocale, iar în spatele decorurilor cad nu se ştie ce alte obiecte...) Într-adevăr, tenorii Marius Manea (*Macduff*) şi Liviu Indricău (*Malcolm*) s-au situat încă de-atunci la altitudinea valorică maximă, dar Silvia Sorina Munteanu (*Lady Macbeth*) şi-a asigurat între timp un demaraj la fel de ferm şi de expresiv ca întreg parcursul rolului (excelând în pasajele grave din recitativul Tronului), iar interpreții personajelor episodice (Ştefan Schuller şi Ionuț Gavrilă) şi-au nuanțat deopotrivă cântul şi jocul.

Numai inconsecvențele regiei lui Petrică Ionescu au rămas aceleaşi: bufonii cu măşti animaliere şi cu şalvari vărgați par mai degrabă nişte servitori băgăcioşi decât materializări ale Răului difuz; „călăii" se omoară între ei, iar fiul lui Banco fuge atât de stângaci încât – până să fie protejat de către vrăjitoare – ar fi timp berechet să fie ucis; scena „reanimării" lui Macbeth are alura unui masaj tailandez, executat sub un văl şi cu pancarte de sori zâmbitori; ş.a.m.d. În plus, a mai survenit şi un nefericit accident tehnic: scaunul greşit plasat a împiedicat masa să se transforme în rampa peste care Spiritul trebuia să treacă lin, nu ca într-o probă cu obstacole!

Altminteri, spectaculosul scenografiei semnate de Cătălin Arbore şi, în general, al montării lui Petrică Ionescu (splendide luptele scenice, *au ralenti*) este în continuare de natură să entuziasmeze publicul, chiar dacă supremul succes l-a repurtat tot Alexandru Agache, în aria *„Pietà, rispetto, amore"*, ce a jalonat prin ovații interminabile momentul de glorie al solistului. Poate doar blestemul coral – cutremurător în alternanța lui cu rugăciunea *a cappella* – să-i mai fi emoționat în asemenea măsură pe auditori; dar – nu-i aşa? – ansamblul lui Stelian Olariu îşi primeşte doar arareori răsplata mereu cuvenită...

Farmecul restituirii inedite

Nu ştiu cui datorează Opera Naţională din Bucureşti excelenta idee de a monta ***Le cantatrici villane*** de Valentino Fioravanti – lucrare total necunoscută publicului nostru, nu numai pentru că nu s-a cântat vreodată la noi, ci şi în sensul că imensa majoritate a spectatorilor nici măcar n-au auzit de ea, după cum neştiut le este chiar numele autorului... Dacă iniţiatorul acestui veritabil act de cultură e cumva Răzvan Cernat (aşa cum lasă să se bănuiască programul de sală, unde el figurează la capitolul „Conducerea muzicală"), atunci ori dirijorul s-a păcălit amarnic (căci, spectacolul nedispunând la ora actuală de vreun cât de mic ansamblu instrumental care să-i justifice prezenţa la pupitru, numele lui a dispărut cu totul din foaia de distribuţie tipărită pentru fiecare reprezentaţie), ori aşteaptă vremurile mai bune când teatrul îşi va putea permite să implice în interpretarea partiturii şi orchestra (acum, suplinită eficient şi sensibil de către pianista Lidia Butnaru, care a asigurat şi remarcabila pregătire muzicală a soliştilor).

Până una-alta, în ciuda opiniilor exprimate la unison de către regizoarea Anda Tăbăcaru-Hogea şi scenografa Viorica Petrovici, cred că (deşi, cum spun cele două artiste, „Foaierul Galben poate oferi acest gen [direct] de comunicare prin apropierea dintre interpret şi spectator" şi – respectiv – „Foaierul Galben, cu fiecare producţie a Studioului experimental de Operă şi Balet «Ludovic Spiess», începe să devină o scenă căutată de melomani şi nu numai") tot scena mare este mai potrivită pentru o asemenea montare. Chiar dacă nu există cor sau balet, chiar dacă personajele sunt doar şapte la număr (plus un figurant: Claudiu Anghelescu, întruchipând un Soldat) şi nu participă în permanenţă simultan la acţiunea muzical-dramatică, dreptunghiul de joc este în Foaierul Galben prea îngust şi prea lung pentru a permite publicului *să vadă* şi *să audă* cum se cade; în ultimă instanţă, mai propice ar fi foaierul principal, unde spectatorii ar putea lua loc de jur-împrejur, jos pe sub coloane şi sus la balcon, ba la nevoie şi pe scări...

În fine, dincolo de precarul confort vizual şi auditiv, montarea *Cântăreţelor de la ţară* (aşa se traduce titlul italienesc, şi nu „Cântăreţele parvenite", cum eronat apare el pe foaia de distribuţie!) oferă o rafinată delectare iubitorilor de operă bună şi... rară: cea mai cunoscută dintre partiturile de gen ale lui Valentino Fioravanti – compozitor născut la Roma în 11 septembrie 1764 (unde, la vârsta de 17 ani, a şi debutat ca autor liric), cu studii la Napoli, cu călătorii pentru premierele lucrărilor sale la Veneţia şi Milano, la Viena şi Paris, cu un popas mai îndelungat la Lisabona (unde a condus o vreme Teatrul „San Carlos"), cu succese care l-au făcut (în epocă) să rivalizeze cu Paisiello sau Cimarosa şi să fie admirat de Rossini. Situată exact la jumătatea seriei de 15 lucrări scenice ale lui Fioravanti (elaborate între 1781 şi 1824), „commedia per musica" *Le cantatrici villane*, lansată în ianuarie 1799 la Teatro dei Fiorentini din Napoli şi cântată în cele din urmă la Paris în 1806 şi la München în 1812, a fost uitată timp de un secol şi reluată abia în 1907 la Viena şi în 1951 la Paris, fără a reuşi să se impună nici astăzi în marele repertoriu, în pofida calităţilor evidente ale muzicii şi chiar ale libretului scris de Giovanni Palomba (text pe care – fapt lăudabil – foaia de distribuţie îl reproduce integral, deşi – dacă e să judec după situaţia titlului – mă îndoiesc că şi foarte bine tradus).

Jucat şi cântat de către o ireproşabilă garnitură de solişti (care alcătuiesc doar prima distribuţie, căci mai există şi o a doua!), spectacolul beneficiază în egală măsură de inspiraţia umoristică a regizoarei Anda Tăbăcaru-Hogea (personajele intră în scenă pe întuneric, luminându-şi cu lanternele drumul până la „tablourile" cu care se vor contopi; bolnavul de podagră este transportat cu un modern cărucior de invalid; clavecinul pe care „Cântăreţele" şi-l dispută este unul... de jucărie, la care mimează convingător cântul profesorul-impresar; acesta împarte publicului cărţi de vizită – păcat doar că... greşit ortografiate: din sintagma „maestro di cappella" lipseşte un *p*; un pat-estradă încărcat cu o grămadă de perne şi cuverturi înlocuieşte butoaiele prevăzute în libret drept ascunzători pentru cei doi curtezani ai principalei eroine; ş.a.m.d.) şi de aceea a scenografei Viorica Petrovici („tablourile" în spatele cărora personajele se poziţionează atunci când nu iau parte la acţiune sunt panouri transparente, încadrate în rame pictate cu flori sau fructe, ca şi rochile cântăreţelor-ţărănci; redingota profesorului-impresar şi şorţul servitorului-instrumentist sunt imprimate cu portative încărcate de note muzicale; pe lângă „prazul-contrabas", pe scenă se mai „cântă" şi la o... chitară-violoncel cu patru goarne; soţul absent se întoarce travestit într-un soi de muschetar, cu mustăţi fioroase, cu o pălărie uriaşă, cu mască şi cu o uniformă caraghioasă, de care atârnă tot felul de cuţite şi pistoale – o amuzantă creaţie de tip *commedia dell'arte* realizată de către Hector Lopez, artist pe care eu una l-am admirat până acum doar în roluri grave; etc. etc.).

Jucând cu egală vivacitate şi cu evidentă plăcere, echipa solistică a etalat totodată (ca într-o veritabilă competiţie vocală) performanţe de primă linie în acest atât de particular tip de *belcanto*, unde *coloratura* nu este doar apanajul sopranelor – aici, Anna Mirescu (*Rosa*) şi Simonida Luţescu (*Gianetta*); şi eventual al mezzosopranei – Mihaela Işpan (*Agata*); sau al tenorilor – Hector Lopez (*Carlino*) şi Gheorghe Vlad (*Nunziello*), ci şi al başilor – Ştefan Schuller (*Don Bucefalo*) şi Paul Basacopol (*Don Marco*); iar desfătarea sonoră produsă de glasurile acestea mobile şi strălucitoare este cu atât mai deplină, cu cât ele nu doar domină pretenţioasa ţesătură a ariilor încărcate de *fiorituri*, ci se şi armonizează admirabil în savuroasele ansambluri (duete, terţete, cvartete etc.) ce împodobesc din loc în loc partitura.

Opera Naţională, Bucureşti – Le cantatrici villane**. Muzica: Valentino Fioravanti. Libretul: Giovanni Palomba. Regia: Anda Tăbăcaru-Hogea. Scenografia: Viorica Petrovici. Acompaniamentul: Lidia Butnaru. Cu: Anna Mirescu (*Rosa*), Hector Lopez (*Carlino*), Mihaela Işpan (*Agata*), Simonida Luţescu (*Gianetta*), Ştefan Schuller (*Don Bucefalo*), Paul Basacopol (*Don Marco*), Gheorghe Vlad (*Nunziello*), Claudiu Anghelescu (*Soldatul*). Data premierei: 30 noiembrie 2008.**

Concesii şi refuzuri

Pot înţelege motivul pentru care scena lirică bucureşteană şi-a înscris pe afişul celei dintâi premiere a anului 2009 spectacolul-coupé ***Golem – Arald***: Opera care s-a numit multă vreme „Română“, iar acum este „Naţională“, avea neapărată nevoie să-şi îmbogăţească urgent repertoriul autohton, cu deosebire precar.

Pot înţelege şi de ce, pentru acest demers, a fost ales numele compozitorului Nicolae Bretan (1887–1968), muzician format la Cluj (1906–1908) şi perfecţionat la Viena (1908–1909) şi Budapesta (1909–1912), cântăreţ la Bratislava (1913–1914) şi Oradea (1914–1916), revenit în cele din urmă la Cluj, unde a fost, rând pe rând, solist şi regizor la Teatrul Maghiar (1917–1922), prim-bariton (1922–1940), regizor (1922–1940, 1946–1948) şi director (1944–1945) la Opera Română, regizor la Teatrul de Stat şi la Opera Maghiară (1940–1944): chiar dacă valoarea acestui artist (cunoscut ca autor mai cu seamă graţie nenumăratelor sale lieduri) îl plasează cu mult în urma confraţilor mai vechi sau mai noi care s-au încumetat să scrie în pretenţiosul gen al dramei muzicale, alte avantaje – de ordin administrativ şi economic – îl făceau eligibil.

Pot înţelege până şi faptul că, din creaţia lirico-dramatică a lui Nicolae Bretan, nu s-a optat pentru *Luceafărul* sau pentru *Eroii de la Rovine* (opere într-un act, dar cu mai multe tablouri), şi cu atât mai puţin pentru *Horia* (în trei acte!), ci pentru aceste două lucrări, nu numai concise, dar şi... sumare: decor unic, personaje (extrem de) puţine, cor absent (cu totul, în *Arald*; de pe scenă doar, în *Golem*, unde în culise cântă la un moment dat formaţia „Accoustic“ condusă de Daniel Jinga), balet inexistent (indiferent de faptul că, în *Arald*, spre a compensa lipsa acută de idei regizorale şi a masca gesturile stereotipe ale protagoniştilor, Anda Tăbăcaru-Hogea a ţinut să populeze scena cu patru Spirite ale Pământului, interpretate de elevele Laura Alecsandru, Claudia Iagăr, Andreea Hosszu şi Eugenia Stoian, de la Liceul „Floria Capsali“, pentru care Simona Şomăcescu a elaborat – dacă nu mă-nşel – cea dintâi coregrafie a sa, promiţătoare în ceea ce priveşte debutul creator al unei stele a baletului).

Pot admira din toată inima calitatea interpretării vocale a soliştilor Adrian Mărcan (*Golem*) şi Cătălin Mustaţă (*Arald*), invitaţi de către ONB să susţină rolurile titulare (probabil, refuzate de către angajaţii teatrului...), pe cea a partenerilor de dialog ai eroilor respectivi – Valentin Racoveanu (*Löw*) şi Ionuţ Pascu (*Magul*) – şi a „figuranţilor“ din echipă, care au dat dovadă de mare generozitate acceptând să întruchipeze personajele de prisos din ambele acţiuni muzical-dramatice: Madeleine Pascu (*Ana* şi *Maria*) şi Ştefan Schuller (*Baruch* şi *Poetul*).

Pot suporta (cu mare greutate, ce-i drept) stupiditatea unui libret rău scris – adică tradus... neromâneşte din maghiara scriitorului Illés Kaczér, autorul dramei *Golem vrea să fie om* (noroc că *Arald* respectă totuşi textul eminescian din poemul *Strigoii*!) – şi încă mai rău pus pe muzică, cu accente pe dos şi frazări anapoda în linia melodică de o pauperitate absolută (mai ales în *Arald*, unde singura temă, scurtă şi sărăcăcioasă, insuficientă chiar pentru un lied de două minute, este exasperant repetată timp de o operă întreagă, rotindu-se parcă într-un cerc vicios), orchestrată „pompieristic“ (cu toată priceperea dirijorului Tiberiu Soare, care încearcă să înnobileze scriitura instrumentală, dar estompându-i sonorităţile vulgare – ca de fanfară –, orchestra îl acoperă sistematic pe Golem...) şi pe alocuri vădind o caraghioasă neconcordanţă între caracterul ei triumfal şi disperarea exprimată de cuvinte.

Ceea ce nu pot accepta însă este faptul că această producție – unde singură scenografia Hristofeniei Cazacu propune, în decor, vreo două elemente memorabile: ogivele gotice care definesc spațiul lui Löw (creatorul lui Golem fiind un soi de Pygmalion de-a-ndoaselea, ce încearcă să-și ucidă opera, și totodată un fel de Leonardo da Vinci, matematician și desenator, inventator înconjurat de schițe și machete) și tronul Magului (un gigantic conglomerat de cristale, care seamănă totodată cu o orgă) – este „parte a unui proiect cultural european în care sunt implicate țări precum Franța, Germania, Austria și Cehia".

Vă dați seama ce vor crede despre cultura românească – acum, în 2009 – toți europenii care vor vedea spectacolul fără a ști cine este Nicolae Bretan și ce loc ocupă el printre compozitorii noștri? Chiar dacă li s-ar spune că *Revolta lui Golem* (acesta este titlul exact al lucrării) a fost scrisă în 1924, iar *Arald* datează din 1939, tot nu se va obține impresia favorabilă pe care ar fi putut-o produce, de pildă, o montare cât de cât onorabilă cu prima noastră operă demnă de acest nume: *Petru Rareș* de Eduard Caudella, compusă în 1889...

Opera Națională, București – Golem și Arald. **Spectacol-coupé. Muzica: Nicolae Bretan. Libretul: Nicolae Bretan, după Illés Kaczer, respectiv după Mihai Eminescu. Regia: Anda Tăbăcaru-Hogea. Scenografia: Hristofenia Cazacu. Conducerea muzicală: Tiberiu Soare. Cu: Adrian Mărcan (*Golem*), Madeleine Pascu (*Ana*), Valentin Racoveanu (*Löw*), Ștefan Schuller (*Baruch*) – respectiv – Cătălin Mustață (*Arald*), Ionuț Pascu (*Magul*), Madeleine Pascu (*Maria*), Ștefan Schuller (*Poetul*). Data premierei: 18 ianuarie 2009.**

Zburând cu sania lui Moș Crăciun

La începutul lui iulie 1985, Liceul de Artă „George Enescu" (care pe atunci includea și fostul Liceu de Coregrafie) își încheia anul școlar cu un spectacol realmente extraordinar: un balet românesc în premieră absolută, realizat integral cu forțele artistice proprii, dar prezentat pe scena Operei Române. Era *Albă ca Zăpada*, cu partitura (în trei acte!) recent compusă de Dan Mihai Goia (muzicianul devenit între timp apreciatul dirijor al Corului Radio), cântată de orchestra elevilor-instrumentiști (aflați sub bagheta profesorului Nicolae Racu) și dansată (în coregrafia Luminiței Dumitrescu) de vreo 50 dintre elevii-balerini ai școlii (în frunte cu Cristina Osiceanu – interpreta rolului titular și viitoarea solistă a Operei, iar actualmente a Operetei bucureștene).

Speranța pe care o exprimam în cronica mea de atunci – cum că „premiera cu ***Albă ca Zăpada și cei șapte pitici*** va marca, dacă nu inaugurarea unei tradiții în producerea de noi titluri și montări, cel puțin înscrierea ei pe afișul comun al Operei și al Liceului, de-a lungul (cât) mai multor stagiuni" – nu s-a împlinit, dar în schimb, în primăvara anului următor Cornel Trăilescu și-a lansat pe aceeași scenă (unde era deja de trei decenii bune – și mai este și astăzi! – dirijor) propriul său balet după basmul Fraților Grimm, pe libretul regretatului regizor Anghel Ionescu-Arbore, în coregrafia Doinei Andronache și în scenografia semnată de Roland Laub. Triumful compozitorului – autorul a trei opere (*Motanul încălțat, Bălcescu, Dragoste și jertfă*), aflat la vremea aceea și la al treilea său balet (după *Domnișoara Nastasia* și *Primăvara*) – a fost de pe atunci total, cel puțin unul dintre *numerele* partiturii fiind întovărășit de aplauzele cadențate ale spectatorilor.

Cristina DIJMARU şi Robert ENACHE

Mizând pe succesul din urmă cu aproape un sfert de secol, noua montare a baletului – în regia şi coregrafia lui Francisc Valkay – foloseşte acelaşi „Marş al piticilor" chiar şi după încheierea reprezentaţiei, pentru a conduce publicul până la ieşirea din sală; în memoria auditorilor mai zăbovesc însă multă vreme şi cromatica orchestraţiei deosebit de bogate a întregului discurs muzical, cu numeroasele lui solo-uri (îndeosebi semnale de corni sau de trompete, cu sau fără surdine), pe care ansamblul aflat (cel puţin la primele reprezentaţii) sub bagheta compozitorului însuşi le exploatează admirabil.

În acord cu specificul muzicii, scenografia Adrianei Urmuzescu pare desprinsă dintr-o carte de poveşti – dar dintr-una ilustrată de un grafician contemporan: sala de bal e împodobită cu oglinzi de forme ciudate, iar Prinţul o conduce pe Albă ca Zăpada în caleaşca lui care (graţie unui reuşit efect al proiecţiei video) îşi ia zborul, urcând în spirală, pe cortină. (Evident că, la doar o săptămână înaintea Crăciunului, micii spectatori s-au gândit la sania înaripată a Moşului ce le va aduce cadouri!). Adriana Urmuzescu a avut serios de lucrat la o puzderie de costume caracteristice – pentru Pitici şi pentru tot felul de animăluţe, flori şi gâze –, dar cel mai frumos veşmânt este rochia de culoare violet a Reginei.

Spre deosebire de baletele obişnuite (unde capetele încoronate nu dansează de-adevăratelea, ci doar se plimbă graţios de colo-colo), aici *Regina cea Rea* (întruchipată cu prestanţă şi virtuozitate de către Adina Tudor) chiar susţine un rol coregrafic complex şi dificil, pe care Francisc Valkay l-a înzestrat cu suficientă personalitate în mişcare pentru a rivaliza cu acelea ale cuplului principal. Desigur, Cristina Dijmaru (*Albă ca Zăpada*) şi Robert Enache (*Prinţul*) posedă toate calităţile unor stele în devenire (de altfel, i-am remarcat pe aceşti componenţi ai promoţiei 2007 încă din vara lui 2006, când i-au depăşit în competiţia implicită pe absolvenţii ce-şi susţineau recitalul de gală!), iar *numerele* imaginate pentru ei de către autorul coregrafiei reuşesc să-i pună perfect în valoare (de remarcat îndeosebi pretenţioasele variaţiuni din „Pas de deux"-ul final). Dar şi Antonel Oprescu (*Regele*), Vicenţiu Popescu (*Vânătorul*), interpreţii celor şapte *Pitici* (Cristina Mitu, Clarisa Cristea, Cleopatra Rogalski, Laura Argeşeanu, Răzvan Marinescu, Mircea Ioniţă, Ovidiu Chiţanu) sau celor patru *Prietene* (Magdalena Rădulescu, Mihaela Soare, Silvia Rotaru, Mădălina Stoica) îşi au – fiecare şi împreună – momentele lor de excelenţă (unele, de-a dreptul de mare dificultate).

E drept, însă: dacă în 1985 reprezentanţii şcolii devenite între timp Liceul de Coregrafie „Floria Capsali" susţineau integral spectacolul acelei prime *Albă ca Zăpada*, în 2008 elevii profesorilor Ana Carianopol şi Gabriela Mocanu doar completează (în chip graţios şi amuzant totodată) forfota vietăţilor pădurii din noua *Albă ca Zăpada*. Bine măcar că Opera n-a abandonat colaborarea cu Liceul, dacă acesta nu mai este capabil să performeze de unul singur...

Opera Naţională, Bucureşti – Albă ca Zăpada şi cei şapte pitici. **Libretul: Anghel Ionescu-Arbore, după basmul Fraţilor Grimm. Compozitor şi dirijor: Cornel Trăilescu. Regia şi coregrafia: Francisc Valkay. Scenografia: Adriana Urmuzescu. Cu: Cristina Dijmaru (*Albă ca Zăpada*), Robert Enache (*Prinţul*), Adina Tudor (*Regina*), Antonel Oprescu (*Regele*), Vicenţiu Popescu (*Vânătorul*), Cristina Mitu, Clarisa Cristea, Cleopatra Rogalski, Laura Argeşeanu, Răzvan Marinescu, Mircea Ioniţă, Ovidiu Chiţanu (*Piticii*), Magdalena Rădulescu, Mihaela Soare, Silvia Rotaru, Mădălina Stoica (*Prietenele*). Data premierei: 18 decembrie 2008.**

Premieră în săptămâna pucciniană

Anticipând aniversarea a 150 de ani de la naşterea compozitorului (născut la Lucca, în 22 decembrie 1858), Opera bucureşteană a oferit publicului său un întreg Festival „Giacomo Puccini", desfăşurat – nu prea înţeleg de ce – între 15 şi 23 noiembrie (adică mai aproape de ziua în care, la Bruxelles, muzicianul a intrat în eternitate: 29 noiembrie 1924). Singurul motiv logic ar fi concurenţa pe care astfel „Teatrul de pe Splai" o putea face „Teatrului de la Universitate", căci – a naibii coincidenţă! – tocmai între 14 şi 27 noiembrie programase şi Opereta un festival (şi încă... internaţional, intitulat „Viaţa e frumoasă" şi pe care l-am comentat deja, în numărul trecut).

Suprapunerea în cauză m-a şi împiedicat, de altfel, să asist la prima reprezentaţie a ***Boemei*** – noua montare cu care s-a deschis o serie de spectacole atât de bogată încât (dacă s-ar fi evitat inexplicabila intercalare a două titluri oarecare) ar fi putut umple zi cu zi (cu *Le Villi, Edgar, Manon Lescaut, Tosca* şi *Madama Butterfly*) o întreagă săptămână pucciniană –, astfel încât voi fi nevoită să evaluez reprezentaţia din seara următoare, în care, sub bagheta dirijorului Vlad Conta, a evoluat „distribuţia a doua".

Ghilimelele se datorează faptului că – dacă e să dau crezare acelor (puţini) confraţi care au urmărit ambele distribuţii – n-a existat o diferenţă valorică limpede în ierarhizarea celor două echipe solistice: tenorul Hector Lopez îl interpretează pe Rodolfo cu impetuozitate în joc şi strălucire în glas, Simona Neagu creează o Mimi convingătoare în fragilitatea şi sensibilitatea eroinei tragice, Irina Iordăchescu este o Musetta debordând de exuberanţa tinereţii, iar Ionuţ Gavrilă, Mihnea Lamatic, Paul Basacopol, Ştefan Schuller, Liviu Indricău şi Adrian Ionescu întruchipează (accentuând fiecare, cu talent şi profesionalism, particularităţile specifice rolului) un grup de personaje complementare, din care se detaşează prin calităţile deosebite ale cântului clujeanul Cozmin Sime, invitat special pentru această premieră de către regizorul ei, de asemenea clujean.

Ce-l va fi determinat oare pe celebrul cântăreţ Ionel Pantea să-şi încerce la Bucureşti capacităţile de director de scenă tocmai în această operă atât de puţin ofertantă sub raport vizual-dramaturgic? E o întrebare la care n-am putut găsi răspuns... Oricum, colaborarea cu Ştefan Caragiu i-a furnizat regizorului decoruri de un convenţionalism desăvârşit (atelierul mansardat al pictorului, piaţa din faţa Cafenelei „Momus" sau aceea de la bariera Parisului arată exact aşa cum şi le poate imagina oricine!), iar costumele Lilianei Cenean au accentuat tenta realistă (citeşte: ternă) a montării (cu o singură excepţie: rochia strident colorată şi a cărei croială n-o avantaja defel pe Musetta, în actul II).

În aceste condiţii, noutăţile propuse de către Ionel Pantea sunt de-a dreptul... senzaţionale: un model pe jumătate nud îi pozează lui Marcello (dar pictorul lucrează îmbrăcat şi el doar pe jumătate: cu un halat inutil, căci este larg descheiat!), boemii prieteni caricaturizează un „dans al celor patru lebede mici" sau se duelează cu vătraiele, finalul primului act se petrece în culise (acolo unde se presupune a exista scara ce coboară în stradă) şi începutul actului următor se desfăşoară (gălăgios) în spatele cortinei ce va dezvălui apoi forfota serii de Ajun, cu vânzători ambulanţi, oameni pe catalige şi acrobaţi de tot felul.

Cam puţin, totuşi, pentru o *Boemă* a mileniului trei...

Apropo: de ce oare şi-o fi botezat Puccini în limba franceză (*La Bohème* se intitulează partitura, iar acum şi afişul bucureştean) o operă scrisă în italiană (conform libretului realizat de către compatrioţii săi Giuseppe Giacosa şi Luigi Illica) şi

prezentată în premieră mondială (la 1 ianuarie 1896) în patria lor comună (la Teatrul „Regio" din Torino)? Doar pentru că sursa ei de inspirație o constituia romanul *Scènes de la vie de bohème* a francezului Henri Murger?

Iarăşi, cam puţin! Dar cu tradiţia nu te poţi juca, nu-i aşa? Măcar că, la noi, toată lumea i-a spus (şi încă-i mai spune) acestei opere *Boema*...

Opera Naţională, Bucureşti – La Bohème **de Giacomo Puccini. Libretul: Giuseppe Giacosa şi Luigi Illica, după *Scènes de la vie de bohème* de Henri Murger. Regia: Ionel Pantea. Conducerea muzicală: Vlad Conta Decorurile: Ştefan Caragiu. Costumele: Liliana Cenean. Cu: Hector Lopez (*Rodolfo*), Simona Neagu (*Mimi*), Irina Iordăchescu (*Musetta*), Cozmin Sime (*Marcello*), Ionuţ Gabrilă (*Schaunard*), Mihnea Lamatic (*Colline*), Paul Basacopol (*Betoît*), Ştefan Schuller (*Alcindoro*), Liviu Indricău (*Parpignol*), Adrian Ionescu (*Vameşul*). Data spectacolului: 16 noiembrie 2008.**

Regimentul cântăreţilor-actori

Fiind probabil cel mai lung din ţară (ţine şase săptămâni!), ultimul Festival al Operei din Braşov a avut în centrul său o nouă premieră menită să întregească repertoriul cu care teatrul va întreprinde, la vară, lungul său turneu tradiţional prin Europa. *Italianul* Gaetano Donizetti a fost autorul ales de astă dată, însă cu *opus*-ul său cel mai *francez* dintre acelea compuse (şi lansate) la Paris (la Opéra Comique, în 11 februarie 1840): ***La fille du régiment***. La doi ani după stabilirea sa în capitala Franţei, muzicianu compunea (pe libretul alcătuit de către J.H. Vernoy de Saint-Georges şi J.-F.-A. Bayard, dar tot în limba italiană) această lucrare – din mai multe alte unghiuri de vedere – teribil de contradictorie: operă comică dar cu tentă pe alocuri eroică (se petrece în epoca războaielor napoleoniene), operă militară dar gravitând în jurul eternului subiect al iubirii (care învinge piedică după piedică), operă lirică dar pronunţat patriotică (se încheie cu un entuziast „Vive la France!" de ansamblu), operă „naţionalistă" dar cu ciudate *quiproquo*-uri care distrug tocmai ideea separării pe criterii etnice (în cuplul de îndrăgostiţi, *Tonio* – iniţial crezut elveţian – se dovedeşte a fi de fapt savoyard, în timp ce *Maria* – considerată franţuzoaică – va fi în cele din urmă revelată ca elveţiancă).

Fiica regimentului este a 56-a dintre cele 66 de opere terminate (dar mai sunt 7 doar schițate...) de către Donizetti, în nici trei decenii: din 1816, când – la vârsta de 19 ani! – a debutat în orașul natal, Bergamo, cu *Pygmalion*, și până în 1843, când și-a încheiat cariera componistică, la Paris, cu *Dom Sébastien, roi de Portugal*. (Avea să moară cinci ani mai târziu, tot la Bergamo.) La frecvența de peste două opere pe an, e de mirare cum compozitorul mai găsea (după ce crease deja două dintre capodoperele sale: *Elixirul dragostei* și *Lucia di Lammermoor*) resurse de inventivitate pentru arii, duete, ansambluri și coruri de mare frumusețe. Deși nu sunt și deosebit de originale, aceste *numere* se dovedesc suficient de bogate în sugestii pentru un regizor atât de ingenios cum este Cristian Mihăilescu (artist pe care temeinicele studii muzicale și îndelungata activitate ca solist de operă îl avantajează net în competiția nedeclarată a directorilor de scenă lirică) și totodată destul de pretențioase din punctul de vedere al tehnicii de belcanto spre a-i stimula pe soliști într-un ambițios proces de autodepășire. Iar „regimentul cântăreților" pe care Cristian Mihăilescu i-a adunat în jurul său, la Opera din Brașov, este astăzi atât de numeros încât să permită pentru trei dintre roluri o distribuție dublă, pentru alte trei una triplă, iar pentru ultimele două de-a dreptul una cvadruplă.

Există, ce-i drept, și un personaj cu o singură interpretă: Profesoara de dans, rol mut, inventat special pentru Nermina Damian – care semnează și coregrafia spectacolului, unde se remarcă două excelente *menuete* comice: acela pe care, încercând să-l învețe, *Maria* (Fiica regimentului) îl transformă în... pas de defilare și acela al „păpușilor mecanice" – individualizate însă ca mișcări – ce compun suita *Ducesei* (antrenând în joc jumătate din corul de femei).

Revenind la soliști, trebuie să spun că – în distribuția de la premieră – Claudiu Bugnar (*Un țăran*) și Carmen Topciu (*Ducesa*) își creionează credibil personajele episodice atât de contrastante, în vreme ce baritonul Vitalii Dumitru îl înzestrează și în cânt pe Caporal cu autoritatea cuvenită funcției, iar Gabriel Oană (*Ortensio*) îi opune acestuia modelul unui incredibil majordom gay cu voce de... bas (bine condusă, în acord cu un flexibil joc de scenă).

Marchiza de Birkenfeld este personajul cel mai complex sub raportul caracterului, iar mezzosoprana Cristina Roșu îi cântă cu egală putere de convingere și ifosele aristocratice, și ipocrizia (de care dă dovadă participând de ochii lumii la rugăciunea colectivă a elvețienilor amenințați de victoria trupelor franceze), și poltroneria (în relația cu dușmanul, de care inițial fuge, pentru ca apoi să-i ceară protecția), dar și sinceritatea iubirii materne (care mai întâi o face să o oblige pe așa-zisa ei nepoată să contracteze o strălucită căsătorie din interes, iar în final o determină s-o recunoască pe *Maria* drept fiică și să accepte căsătoria ei cu *Tonio*).

Baritonul Cristian Fieraru îi împrumută sergentului *Sulpizio* întreaga căldură a unui glas de bună calitate (capabil inclusiv de amuzantele vocalize în falset din actul II), jucând totodată cât se poate de veridic grija de principal protector al *Mariei*.

La rândul ei, eroina titulară (băiețoasă și cam hirsută, până și atunci când apare „vestita da gran' dama") este interpretată de către Valentina Mărgăraș cu un remarcabil aplomb scenic și cu o desăvârșită exactitate și expresivitate în cânt. Indiferent dacă intonează aria gravă de la sfârșitul primului act („Io devo partir") și ulterior corespondenta acesteia din actul II (cu subtilele ei filaje, ce răspund reușitelor solo-uri de vioară și de violoncel), sau dacă la lecția de canto (în care *Marchiza* însăși o acompaniază la clavir) își deformează emisia pentru a intra în rolul de persoană fără educație muzicală, soprana realizează aici – după opinia mea – cea mai importantă performanță artistică a carierei sale de până astăzi.

Dar maxima senzație provocată de interpretarea vocală o stârnește interpretul lui *Tonio*: tenorul Sorin Lupu dispune de un glas atât de sigur, de limpede și de

Valentina MĂRGĂRAŞ şi Sorin LUPU

puternic, încât îşi poate permite să repete la acelaşi nivel de excelenţă (ca răspuns la ovaţiile publicului care doar îi răsplătea evoluţia, neputându-se gândi măcar că ar şi obţine un bis!), celebra arie ce atinge în registrul înalt de nu mai puţin de nouă ori *do*-ul; ba chiar s-o şi încheie de fiecare dată (până şi după toate cele 18 *do*-uri) cu o acută interminabilă! Iată un barem de virtuozitate şi de rezistenţă pe care nu-mi amintesc să-l mai fi întâlnit – cum se spune – „pe viu", în lunga mea experienţă ca spectator de operă...

Pregătit de către Diana Bâldea, ansamblul coral al teatrului (intens solicitat în această lucrare a lui Donizetti) vădeşte un tonus şi o maleabilitate de invidiat (îndeosebi corul bărbătesc realizând câteva momente memorabile), iar sub bagheta dirijorului Traian Ichim, orchestra (admirabilă încă de la semnalul de corn ce deschide uvertura) susţine întregul eşafodaj al partiturii cu o promptitudine şi o precizie fericit potenţate de calitatea *sound*-ului general.

Regia lui Cristian Mihăilescu uzează în chip inteligent de decorurile lui Adrian Cristea (unde două practicabile în pantă inversă rezolvă problema potecilor montane ale Elveţiei, iar un tapet foarte elegant înconjoară salonul Louis XV din Castelul Birkenfeld), de obiectele cu care scenograful mobilează spaţiul de joc (nenumăratele valize luate de Marchiză în refugiu; cufărul imens şi articulat, pe care vivandiera Maria când îl trage după sine înhămându-se la el, când îl desface în evantai, pentru a scoate treptat inepuizabile rezerve de haine, încălţăminte, mâncare şi mai ales băutură, iar la sfârşit, sertarul cu păpuşile ei din perioada petrecută în calitate de copil de trupă al Grenadierilor; în fine, clavirul mobil pe care, în terţetul din actul II, Marchiza, Sulpizio şi Tonio îl învârtesc şi-l plimbă de colo-colo, aşezându-se succesiv în faţa lui), ca şi de costumele de epocă ce îmbracă (într-o notă de lăudabilă autenticitate) mulţimea de pe scenă.

Inovațiile pur regizorale sunt numeroase şi ele se fac remarcate încă de la ridicarea cortinei, care descoperă țăranii tirolezi stând cu spatele la public şi scrutând depărtările unde are loc bătălia cu francezii. Cum spuneam, intens solicitat, corul bărbătesc se va transforma când în pluton de execuție (pentru „spionul" Tonio), când într-o adunătură de bețivi tolăniți pe pământ (cărora acelaşi Tonio le deranjează mahmureala), când într-o trupă de eroi revenind victorioşi de pe câmpul de luptă (evident, cu Tonio în frunte!). Cristian Mihăilescu exploatează până la ultimele resurse potențialul textului muzical, generând savuroase scene unde domină comicul de situație: *Maria* şi *Sulpizio* cântă entuziast despre patrie şi onoare, în timp ce... lustruiesc cizmele; pasajele de coloratură sunt motivate gestic – rând pe rând – prin clătinarea damigenei, prin scoaterea ghemotoacelor de hârtie din cizme, prin marşul cu puştile, prin imitarea trompetelor ş.a.m.d. În aceeaşi manieră este tratat şi primul duet de dragoste dintre Maria şi Tonio: dintr-o piesă statică, acesta devine astfel un joc, al cărui deznodământ aduce surpriza pistoalelor – acestea împuşcă nu cu gloanțe, ci cu... baloane de săpun. Va urma o veritabilă canonadă cu acelaşi fel de muniție efemeră – imagine plastică ce-şi află un corespondent de mare impact înaintea ultimei căderi de cortină, când întreaga scenă este înecată de balonaşele veritabile (în culorile Franței: roşu, alb, albastru) căzând de sus şi pocnind ca nişte împuşcături sub paşii ansamblului ieşit la aplauze.

Judecând după reacția delirantă a publicului său de acasă, Opera din Braşov n-are de ce se teme – nici de această dată – de întâlnirea cu spectatorii ei de peste hotare...

Opera din Braşov – Fiica regimentului. **Muzica: Gaetano Donizetti. Libretul: J.H. Vernoy de Saint-Georges şi J.-F.-A. Bayard. Regia: Cristian Mihăilescu. Scenografia: Adrian Cristea. Conducerea muzicală: Traian Ichim. Cu: Valentina Mărgăraş (*Maria*), Sorin Lupu (*Tonio*), Cristian Fieraru (*Sulpizio*), Cristina Roşu (*Marchiza de Birkenfeld*), Gabriel Oană (*Hortensio*), Carmen Topciu (*Ducesa*), Vitalii Dumitru (*Caporalul*), Nermina Damian (*Profesoara de dans*), Claudiu Bugnar (*Un țăran*). Data premierei: 22 noiembrie 2008.**

Noua energie a dansului

Din ce în ce mai devreme (la prima ediție, în luna mai; în 2008, în martie; acum, la 10 februarie), ***Răzvan Mazilu şi invitații săi*** îi adună anual la Opera bucureşteană nu doar pe iubitorii, ci şi pe sprijinitorii artei dansului, participanți la un (mereu alt) spectacol în beneficiul Liceelor de Coregrafie din țară.

De data aceasta, principalul sponsor – **e-on**, reprezentat de doamna Francisca Zsigmond – şi-a îndreptat substanțiala contribuție către Iaşi, unde baletul se predă în cadrul Liceului de Artă „Octav Băncilă"; dar rețeta serii şi celelalte sume donate vor reveni Liceului „Floria Capsali" din Bucureşti, despre care publicul a putut afla – prin intermediul unui film ce alterna studiile cu rezultatul lor scenic finit, iar confesiunile elevilor cu declarațiile doamnei Anca Mândrescu (o vreme, directoarea şcolii) – câteva lucruri cu adevărat cutremurătoare despre existența celor ce se pregătesc să devină dansatori.

Mai întâi faptul că, deşi ființează de exact 60 de ani, Liceul bucureştean nu dispune nici astăzi de o clădire corespunzătoare pentru lecțiile practice, fiind nevoit să închirieze – cel mai adesea, de la Opera Națională – spațiile indispensabile procesului specific de învățământ; astfel încât, de la şapte dimineața până la nouă

Biblioteca Județeană MUREŞ TÂRGU MUREŞ

seara, elevii sunt nevoiți să alerge de colo-colo, între sălile de studii sau de repetiții şi clasele de cultură generală. Iar proiectul (datând dinainte de 1989) pentru construirea unui edificiu propriu (chiar în spatele Operei, ceea ce ar facilita legăturile şcolii cu principala instituție beneficiară) pare să fi devenit cu desăvârşire imposibil, căci terenul rezervat lui a fost între timp declarat... spațiu verde!

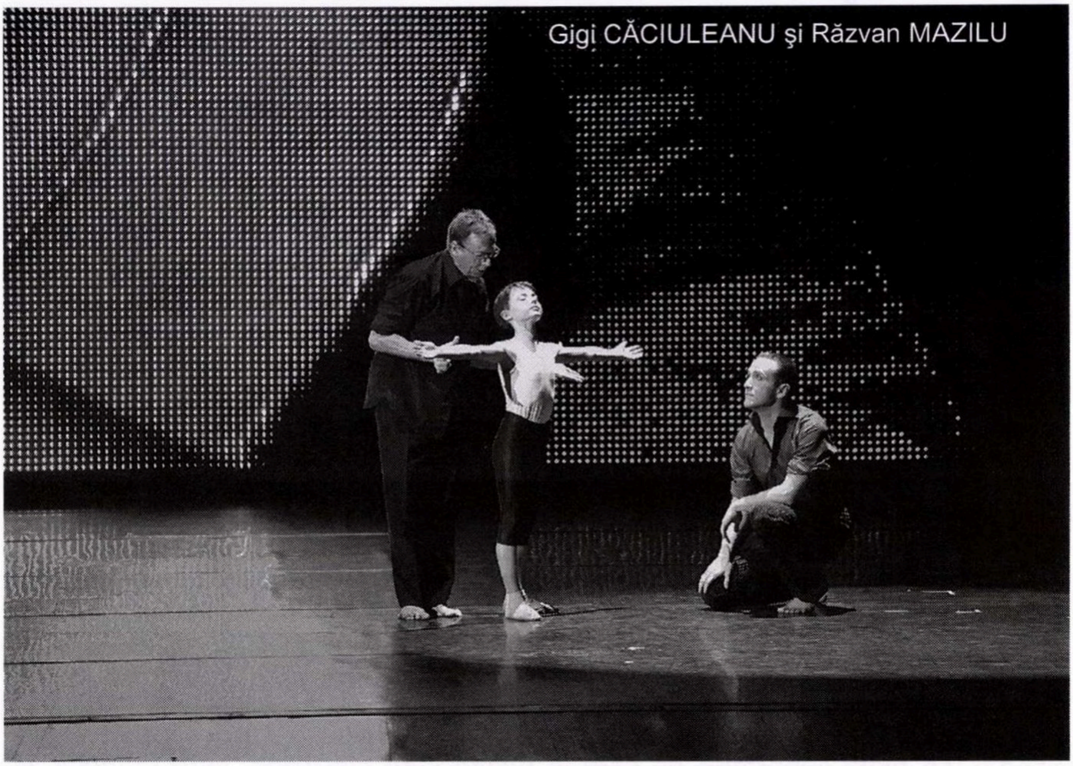
Apoi, că elevii Liceului de Coregrafie nu dispun nici de duşuri unde să-şi poată spăla trupurile de sudoarea muncii la sală, nici de vestiare unde să-şi schimbe ținuta de lucru cu cea de stradă, şi nici măcar de dulapuri personale unde să-şi lase hainele, în loc să le poarte cu ei pretutindeni, striviți sub greutatea genților voluminoase.

În fine, că viitorii balerini nu dispun nici măcar de un cabinet medical de specialitate, unde un doctor autorizat să-i poată consulta, sfătui şi trata atunci când suferă vreun accident – motiv pentru care traumele respective se agravează, scoțându-i din activitate pentru un timp mult mai îndelungat decât ar fi normal.

Mărturisesc că – în ciuda proiecției defectuos calibrate, care turtea în chip grotesc siluetele suple şi grațioase ale copiilor şi adolescenților din acest film – pelicula realizată de regizorul Mihael Preda mi s-a părut aproape la fel de emoționantă ca documentarul artistic *Şi...*, al Adei Pistiner, turnat în urmă cu vreo trei decenii; după cum nu mai puțin impresionantă a fost – plasată din loc în loc, pe parcursul spectacolului – imaginea actorului Marcel Iureş, trăind până la identificarea cu personajul interpretat lucida schizofrenie a celui mai important balerin şi coregraf de la începutul secolului trecut, aşa cum reiese ea din *Jurnalul* pe care, aflat într-un sanatoriu din Elveția, îl scria „Vaslav Nijinski, clovnul lui Dumnezeu".

Alt mare actor (pe care însă, nu demult, destinul l-a smuls dintre cei vii), Ştefan Iordache a potențat cu glasul său inimitabil momentul care (din punctul meu de vedere) a constituit punctul de maximă valoare artistică al întregului program: „*Richard al III-lea*", fragment din *Jocul de-a Shakespeare* – acel excepțional şirag de pietre prețioase conceput de coregraful Ion Tugearu pentru Răzvan Mazilu în urmă cu mai mult de un deceniu şi de unde acesta încă mai extrage, din când în când, câte o nestemată, pentru recitalurile de gală la care participă. Aici, ca şi în piesa *Wonderful World* a lui Florin Fieroiu, parcă dansând cu „dublul" său filmat, artistul şi-a dezvăluit – prin gros-planurile simultan transmise pe fundal – detaliile pe care distanța le ascundea până acum privirii spectatorilor: expresia fascinantă a chipului, încordarea sensibilă a tălpilor, fluturarea suavă a degetelor. Şi numărul în travesti din celălalt *one man show* al lui Răzvan Mazilu – *Umbre de lumină*, în coregrafia lui Philippe Tréhet, lansat toamna trecută –, şi duetul cu Monica Petrică, din *Simfonia fantastică* a lui Gigi Căciuleanu (unde din difuzoare răsună în dialog glasurile actorilor Ada Navrot şi Mihai Călin, vorbind despre acel sublim amestec de „beauté, lux, calme et volupté"), completează selecția inspirată a interpretului din creația prietenilor săi, coregrafii. În schimb, acesta a ales pentru a-l reprezenta în calitate de autor doar numărul din *Urban Kiss,* unde Monica Ştraț dansează (neînchipuit de artistic!) la... calul cu mânere, alături de Marius Urzică – gimnast care înainte mai evoluase şi la paralele, în formația „Romanian Golden Team".

Tot Monica Ştraț a dansat şi piesa *7.11.1977* a lui Florin Fieroiu, în timp ce improvizația coregrafică *Miriam nr. 3* a lui Mihai Mihalcea (desfăşurată pe muzica... scrisă, dar cu caracter repetitiv-improvizatoric şi produsă *live* de către violonistul Alexandru Bălănescu) i-a reunit în scenă pe Lorena Negrea, Diana Ioniță,


Gigi CĂCIULEANU şi Răzvan MAZILU

Bogdan Nica, Mihai Pricope, Vlad Ardeleanu, Andreea Soare, Manuela Dragomir, Ramona Petrescu, Cristian Preda, Ana Iorga şi Alexandru Polihron, elevi ai Liceului „Floria Capsali". Iar Gigi Căciuleanu a fost prezent şi „în carne şi oase", dansând formidabila sa miniatură *La vie en rose*, care ar trebui să se numească de fapt „Viaţa într-un picior: stângul"!

De succesul maxim s-a bucurat însă Monique Schnyder, cu cele câteva selecţiuni din *Pagliaccia* lui Christian Mattis, pe un parcurs expresiv ce merge de la comic la sublim şi îndărăt, uzând de o tehnică de virtuozitate împrumutată masiv din gimnastică. De altminteri, aria stilistică a spectacolelor extraordinare de dans contemporan oferite de Răzvan Mazilu s-a extins acum dincolo de limitele obişnuite, spre domeniul divertismentului: pe de o parte prin artele circului reprezentate la mare înălţime (la propriu!) şi cu riscul extrem (adică fără centură sau plasă de susţinere) de acrobatele Simona Georgescu (pe un „trapez" circular) şi Elena Velicu (pe o dublă panglică folosită drept „frânghie"), iar pe de altă parte prin microrecitalul oferit în final de Adrian Despot şi formaţia „Viţa de vie".

Păcat doar că desfăşurarea fără pic de lumină în sală şi fără pauză (vreme de trei ore!) a programului a împiedicat spectatorii să dea curs invitaţiei adresate la început de către Mihaela Rădulescu (prezentatoarea şi co-regizoarea galei) pentru a răspunde în scris (căci pix şi hârtie li se pusese tuturor la dispoziţie) întrebărilor (unele copilăreşti şi altele filosofice, unele grave şi altele glumeţe, unele intime şi altele generale) care apăreau din timp în timp proiectate pe ecranul-fundal al scenei... Ar fi rezultat, probabil, o interesată cercetare sociologică.

Gina ŞERBĂNESCU

Cum să coregrafiezi ființa

„Să-ţi mai spun o poveste, vrei?
Sunt francez, născut la Bucureşti. Unde sunt acasă?! Cu adevărat, numai într-o sală de dans, într-o sală de spectacol, oriunde ar fi ea. Sunt întotdeauna acasă în faţa publicului. Casa mea, unde locuiesc, e la Paris... Da. Acolo revin mereu. Însă [...] mărturisesc că parcă nicăieri nu m-am simţit realmente acasă. Niciodată. Asta de mic copil... şi poate, pentru acest motiv mă simt acasă peste tot. Sunt un cocteil“. **(Gigi Căciuleanu)**

Pe Gigi Căciuleanu l-am revăzut de curând cu ocazia a două evenimente: gala organizată de Răzvan Mazilu la Opera Naţională din Bucureşti, în beneficiul învăţământului coregrafic preuniversitar din România şi lansarea volumului ***Vânt, Volume, Vectori*** (Editura Curtea veche, 2008, trad. Anca Rotescu)

În ambele situaţii l-am regăsit pe Gigi Căciuleanu pe care îl ştiam foarte bine, ca pe un poet al mişcării. Tot ceea ce pune în mişcare sau în cuvânt se face poezie şi nu mă refer la poezie ca rezultatul unei capacităţi de a meşteşugi versuri pline de sens. Poezia la care se raportează Gigi Căciuleanu în tot ceea ce face este, de fapt, vizibilă în sensul său originar: ca rezultat al unei activităţi prin care iese la iveală o mare încărcătură de fiinţă. Tocmai de aceea, tot ceea ce primim de la Gigi Căciuleanu pare o abordare concomitent filosofică, poetică, ştiinţifică...

Nu voi divulga prea mult din cartea lui Gigi Căciuleanu... Veţi descoperi singuri, citind-o, că toate separaţiile pe care le facem între discipline, între domenii ale realităţii sunt, de fapt, false probleme, uneori determinate cultural, sertăraşe pe care ni le construim în mod forţat pentru a ne convinge pe noi înşine că ne situăm în orizontul clar al unor discursuri logice coerente.

Vânt, Volume, Vectori este o carte despre noi... Şi, prin asta, este o carte despre tot ceea ce conţinem şi despre ceea ce ne conţine. Despre energia care ne dă direcţia în sens de cale şi în sens de idee... Despre spaţiile din noi şi din afara noastră (altă posibilă iluzorie distincţie pe care o facem pornind de la propriul corp pe care îl instituim adesea ca graniţă între noi şi lume).

Este o carte despre sens în cel mai mare grad: sens, mişcare, spaţiu, energie, toate laolaltă conduc spre natura dansului, care aici nu trebuie privită ca o artă ce are la bază o frazeologie a mişcării, ci ca o formă de coregrafiere a fiinţei, ca o modalitate de „scoatere din ascundere“ (vorba lui Heidegger) a ceea ce suntem în cel mai mare grad.

A vorbi despre cartea lui Gigi Căciuleanu înseamnă într-adevăr a încerca să aşezi în cuvinte ceea ce înseamnă coregrafierea esenţei noastre. Fie că scrie sau creează pentru scenă, Gigi Căciuleanu reuşeşte să ne ducă într-o zonă în care avem din ce în ce mai greu acces în lumea contemporană: în raza sensului pe care trebuie să îl dăm gesturilor noastre, în raza a ceea ce trebuie să focalizeze privirea noastră pentru ca paşii să străbată drumul şi nu iluzia unei căi.

Vânt, Volume, Vectori este o lucrare despre bazele filosofice şi ştiinţifice ale dansului ca expresie a unei esenţe care ne locuieşte... dar mai ales despre bazele ei poetice (înţelegând prin poezie o activitate prin care se produce fiinţă, deci sens).

„Dacă ar fi să dau încă o definiție dansului – există multe definiții –, aş putea spune că este un joc între privirea interioară şi privirea exterioară. E momentul în care privirea te udă, privirea celuilalt e umedă. Privirea oamenilor care te privesc are ceva lichid, care te îmbăiază. Te scalzi în ea, când eşti pe scenă. Resimt foarte clar această impresie. În contrapunct, e privirea mea, privirea care iese din mine, cu care văd. Eu. Pe ceilalți. Îndreptată înspre afară, ca farurile de maşină. Problema este găsirea unui echilibru între privirea interioară şi cea exterioară. Privirea subiectivă a interpretului asupra lui însuşi, privirea, în acelaşi timp obiectivă (şi totuşi cât de a naibii de subiectivă) a spectatorului care alunecă peste corpul celui care dansează, prelungirea în imaginație a privirii, care îl pătrunde pe dansator, nu neapărat în rinichi sau în inimă, ci direct în simțurile lui, în terminațiile sale nervoase, căutând un contact, chiar şi efemer, între zonele energetice ale amândurora" (Gigi Căciuleanu – *Vânt, Volume, Vectori*).

Gigi Căciuleanu este absolvent al Liceului de Coregrafie din Bucureşti, elev al lui Miriam Răducanu. După obținerea diplomei, a urmat un stagiu de perfecționare la Teatrul Balşoi din Moscova, apoi a devenit solist al Operei Naționale din Bucureşti. În 1994, a înființat, la Paris, Compania Gigi Căciuleanu. Din 2001, este director artistic al Baletului Național Chilian, „El Banch". În 2005, Căciuleanu a montat, cu trupa de balet a Operei Române din Bucureşti, spectacolul *Simfonia Fantastică*. **În 2007, spectacolul de dans** *OuiBaDa*, **semnat tot de el, a fost prezentat în premieră în Festivalul Internațional „George Enescu". Gigi Căciuleanu este unul dintre membrii fondatori ai Consiliului Internațional al Dansului din cadrul UNESCO.**

Cartea de eseuri-mărturii *Vânt, volume, vectori* **a apărut pentru prima dată la Santiago de Chile, în 2002.**

Gigi CĂCIULEANU

Lungul drum spre sine

Spectacolul lui Arcadie Rusu, ***Promised Land***, a fost o reală revelaţie la nivel vizual. Îndrăznesc să spun că, dacă un fotograf şi-ar propune să fixeze secvenţă cu secvenţă acest spectacol, ar putea realiza un veritabil demers vizual suprarealist.

Începutul spectacolului ne-a oferit cel puţin două momente de forţă: intersecţia unor drumuri asumate coregrafic de Attila Bordas şi Istvan Teglas (treceri fulgerătoare prin fante paralele de lumină, alternate cu o joacă semnificativă cu întunericul), apoi duetul/confruntarea celor doi artişti. Aş insista asupra acestui moment, pentru că el le-a oferit celor doi posibilitatea de a ieşi din ei înşişi: dacă în primele momente ale spectacolului am recunoscut atât la Attila Bordas, cât şi la Istvan Teglas aceeaşi modalitate de expresie cu care eram obişnuită din alte spectacole, în acea întâlnire de forţă dintre ei doi s-a produs o armonizare a mijloacelor de exprimare care a provocat, în fiecare dintre ei, apariţia unei noi perspective de abordare a propriei corporalităţi angrenate în dans. Elementul feminin al spectacolului, asigurat mai ales de prezenţa Ioanei Marchidan, a contrapunctat într-un mod concomitent subtil şi viguros, semnificaţia confruntării de tip masculin.

Decorul spectacolului este un personaj în sine: un sertar poate fi o lume (chiar ţara promisă ascunsă în subconştientul nostru al fiecăruia, un sertar pe care nu îl mai accesăm odată cu trecerea anilor şi lăsăm nedescoperit tărâmul care, în fond, suntem noi înşine). Este foarte adevărat că, dacă Arcadie Rusu ar fi introdus o uşoară cenzură asupra unor elemente precum vesela comestibilă din spectacol sau asupra funcţiei apei, poate s-ar fi evitat crearea unor timpi morţi.

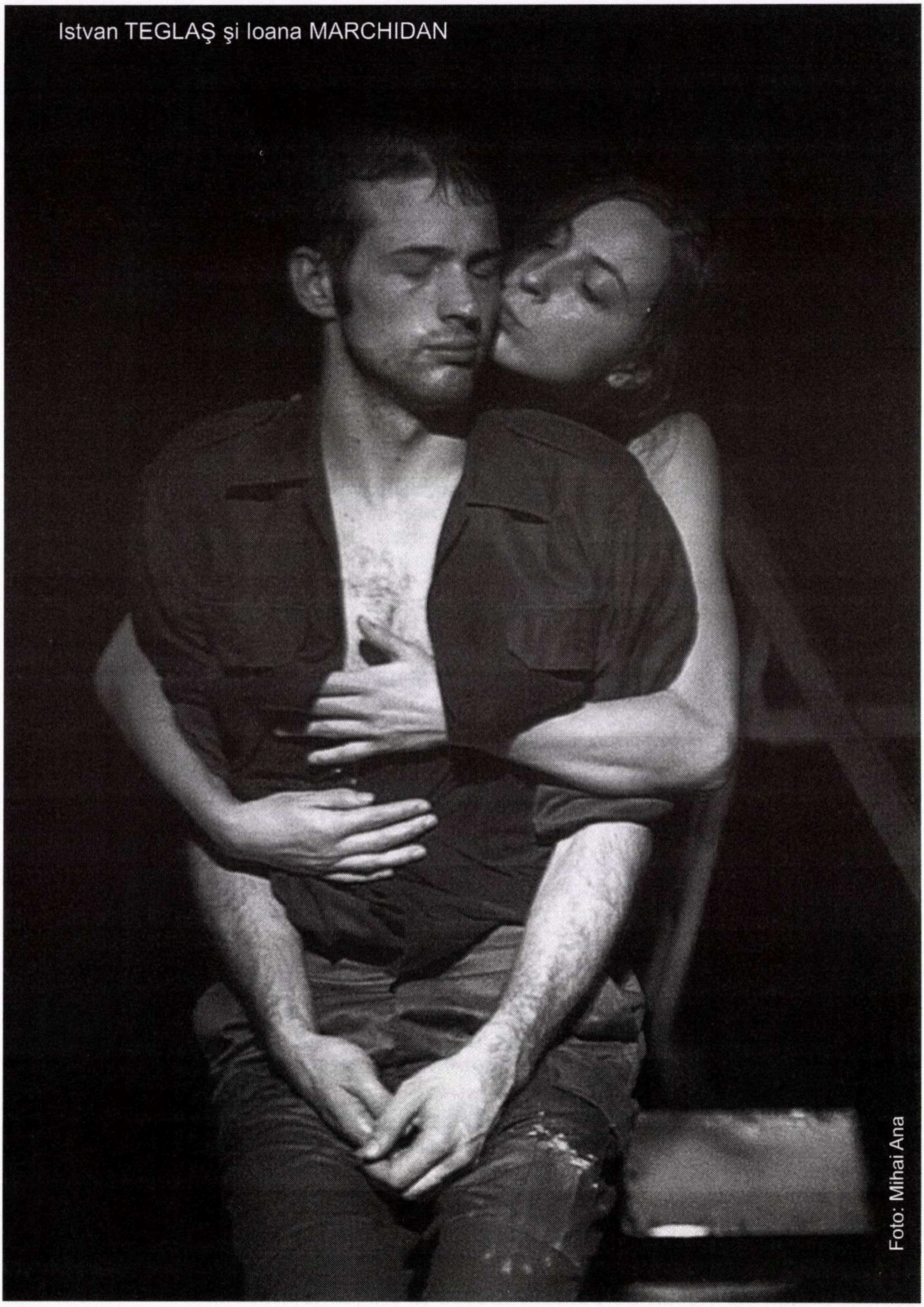
Odată ce s-a transmis sensul unui element material (observaţie valabilă şi pentru elementul uman), el nu trebuie sub nicio formă „îngroşat", ci subtilizat, numai aşa poate câştiga în capacitatea de a genera un plus de semnificaţie.

De asemenea, se putea asigura un echilibru mai mare între scene care implică o puternică exteriorizare (de exemplu, un moment de acest gen este foarte bine asumat şi interpretat de Attila Bordas, dar el e prea „de forţă" pentru contextul în care este transmis) şi tablouri ce emană interiorizare (vezi momentul cu tentă de pictură magrittiană, când Istvan Teglas şi Ioana Marchidan stau pur şi simplu la masă, prinşi în plasa semnificaţiilor generate de scenografie).

În drumul spre ţara promisă ascunsă, în fiecare din noi trebuia să existe elementul care să aducă în scenă, nemediat, copilăria. Prezenţa micuţei Elisabeta Mihai, căreia îi este încredinţat, de fapt, personajul-cheie al spectacolului, mi-a clarificat încă o dată că actorii şi dansatorii români trebuie să îşi asume, iar şi iar, un perpetuu exerciţiu al naturaleţii. De la un asemenea copil, mulţi actori români ar avea de învăţat exact acea lecţie a firescului pe care mari actori din Hollywoodul de altădată o primeau de la Shirley Temple.

Ca o concluzie, *Promised Land* este un spectacol de care aveam nevoie. Ne-am mai întâlnit cu acest gen de subiect, artiştii nu pot, până la urmă să eludeze problematica originilor, a drumului autentic spre casă, adică spre sine. Dar modul în care Arcadie Rusu ne spune această poveste este inedit tocmai pentru că ecuaţia prin care este elucidată problema drumului spre sine este rezolvată, în primul rând, la nivel vizual (ceea ce asigură accesul cel mai direct către zestrea subconştientă a fiecăruia).

Arcadie Rusu ne spune că *„«Promised Land» nu are o legătură directă cu motivul biblic. Este vorba de absurditatea lumii în care viaţa nu ne mai aparţine, pentru că deciziile, de cele mai multe ori, nu ne mai aparţin. Din acest punct de*



Istvan TEGLAŞ şi Ioana MARCHIDAN

Foto: Mihai Ana

vedere, vulnerabilitatea umană e o consecință a tipului de viață pe care îl experimentăm, care ne ia prin surprindere, care de fapt, ne experimentează pe noi. Spectacolul comprimă formalități sociale. Stările ascunse în spatele oricărui gest, oricărei mişcări constituie esența singurătății. Pe noi, oamenii, ne poate salva numai singurătatea, spune Evgheni Evtuşenko".

Şi totuşi, dincolo de argumentul creatorului, această piesă îşi trăieşte, ca orice spectacol cu sens, propria biografie şi se impune ca o cale de acces la „sertarul subconştient" în care se află țara promisă, adică lumea noastră reală ca origine nedisimulată a ceea ce suntem. Şi trebuie să o spunem, *Promised Land* ne prilejuieşte reîntâlnirea cu tineri artişti foarte talentați precum Istvan Teglas (a cărui expresivitate corporală are prea puțină concurența în peisajul coregrafic de la noi), cu un dansator în egală măsură actor (Attila Bordas), cu sensibilitatea Ioanei Marchidan şi cu vigoarea stilului interpretativ al Casandrei Stelea. Meritul lui Arcadie Rusu este de a fi construit un spectacol care vorbeşte despre noi printr-un demers vizual puternic, şi de a fi aşezat fiecare dintre artiştii menționați exact acolo unde le este locul.

Absolvent al secției Coregrafie la clasa profesorului Sergiu Anghel, Arcadie Rusu a făcut parte din „Orion Balet" şi „Gigi Caciuleanu Romanian Dance Company". În 2007, cu spectacolul *Mind Control*, **obține Premiul Galei Absolvenților pentru cea mai bună creație coregrafică. Scenografa spectacolului** *Promised Land*, **Ioana Pashca, este în ultimul an de studiu şi se poate deja mândri cu un premiu important în cadrul Festivalului de Teatru pentru Tineret, Piatra Neamț: Cea mai bună scenografie pentru spectacolul** *Fool for Love*, **regia Alexandru Mâzgăreanu. Interpreții Ioana Marchidan, Casandra Stelea, Istvan Teglas, Attila Bordas au o bogată experiență de coregrafi, dansatori şi actori, iar Elisabeta Mihai reuşeşte un surprinzător debut.**

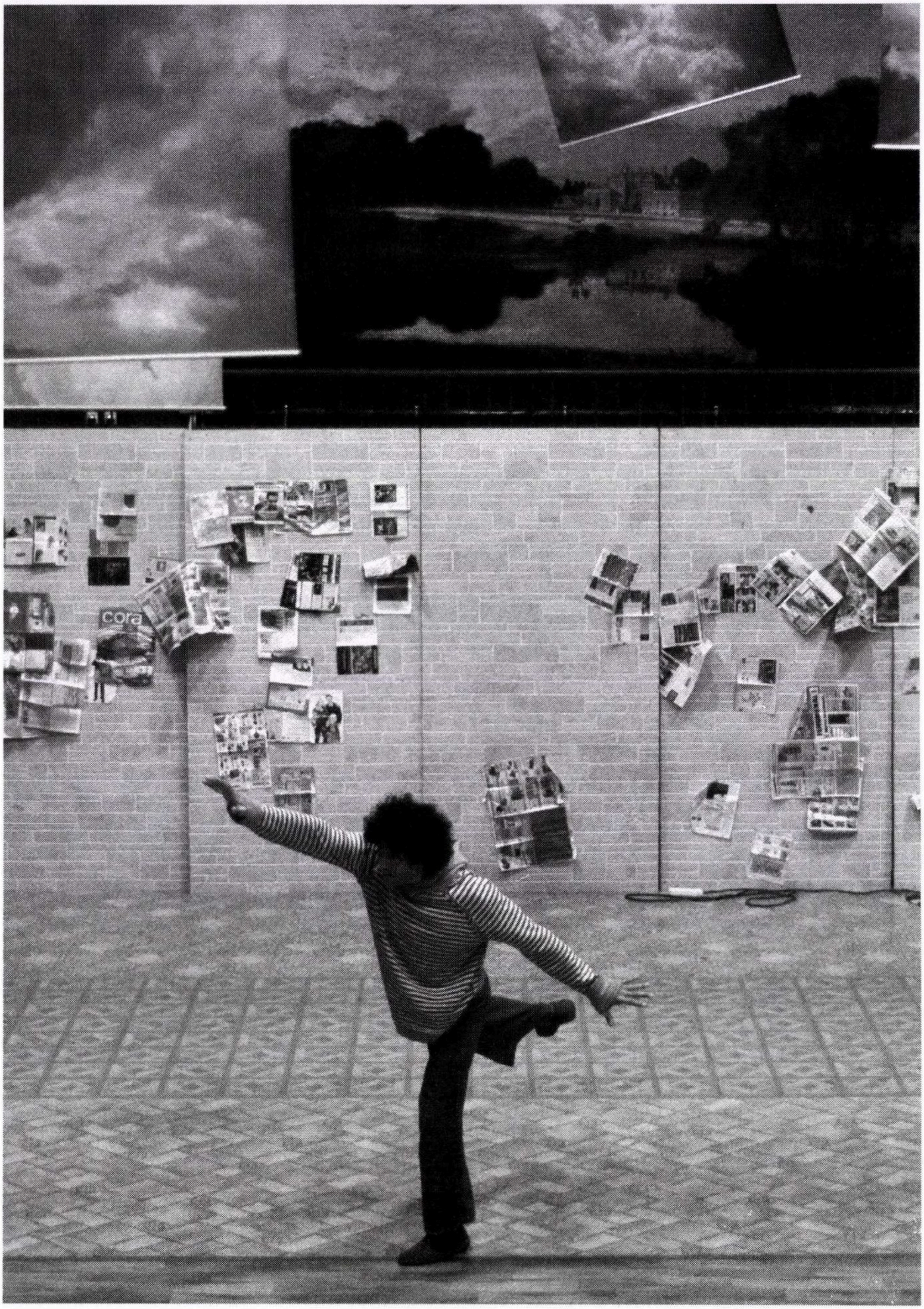
Teatrul Foarte Mic – Promised Land. **Conceptul şi coregrafia: Arcadie Rusu. Scenografia: Ioana Pashca. Light design: Alin Popa. Cu: Ioana Marchidan, Casandra Stelea, Istvan Teglas, Attila Bordas, Elisabeta Mihai. Data premierei: 6 februarie 2009.**

Lumea de după cântecul de lebădă

Am recunoscut în spectacolul ***Ghetto Blaster*** de la Teatrul Masca, definit ca *o experiență coregrafică şi sonoră de Vava Ştefănescu*, o sinteză între două linii de forță vizibile în două spectacole anterioare ale coregrafei: poezia de fond a mişcării din *Povestiri din oraşul interzis* şi tragedia alienării din *Trei dansuri de Beckett* (ambele spectacole montate la teatrul din Gheorgheni).

Spre deosebire de spectacolele sale anterioare însă, în *Ghetto Blaster* Vava Ştefănescu suspendă orice urmă de transcendență, orice posibilitate de salvare a omului contemporan din plasa propriilor plăsmuiri, care au ajuns, de fapt, să îl trăiască. Este vorba de o lume împachetată în ambalajul *glam* al divertismentului, o lume care se autoconține, se autodevorează şi se regenerează doar prin propria lipsă de deschidere simbolică, o lume devenită o imensă butaforie în care totul este reciclabil la infinit, omul însuşi avansând către statutul de element în butaforia generalizată.

Despre universul „clovnilor urbani" din *Trei dansuri de Beckett*, Vava Ştefănescu spunea: „În această groapă de gunoi este plasat mirajul unei vieți paradiziace, iluzia ieşirii, iluzia salvării. Unde se întrezăreşte o speranță de fapt nu este decât o şi mai mare afundare.Un univers în descompunere care, a doua zi se reface din acelaşi punct, ca într-un *perpetuum mobile* al existenței noastre".


cora

Despre *Ghetto Blaster* aflăm că: „Un *ghettoblaster* (sau CD player) este semnul *rapperilor* americani ai anilor '80. Într-o manieră de fals divertisment, spectacolul reia codurile acestei culturi urbane şi radiografiază clişeele noii ordini sociale contemporane, în care, indiferent de poziția deținută, omul îşi revendică un loc, o voce, o imagine [...]

Totul e o tranzacție, dar poate însemna, în acelaşi timp, şi disperare, suferință extremă... oamenii devin vânători, sunt deposedați de sentimentele umane... suferința, goana îi dezumanizează... se descompun... lipsa integrității, haos, o lume în colaps".

În *Ghetto Blaster* este păstrată o problematică de fond, dar sunt schimbate radical accentele: dacă în „groapa de gunoi" a contemporaneității prezentate în *Trei dansuri de Beckett* speranța, fie ea şi iluzorie, mai introducea o urmă de transcendență, de data aceasta Vava Ştefănescu nu ne mai cruță: orice posibilitate de ieşire din tipul de lume în care viețuieşte omul contemporan este anulată. Este lumea noastră aşa cum arată după cântecul de lebădă ce anunța moartea a ceea ce în mod tradițional numeam esență umană.

În cea mai mare parte a lui, acest spectacol pare varianta artistică, însceņarea cu tâlc a lucrăriii *Societatea de consum* de Jean Baudrillard: un discurs despre o lume a divertismentului în care nu are rost să mai vorbim despre simboluri, întrucât ele ar asigura o posibilă deschidere spre alt plan, ci e vorba de semne care instituie o logică a consumului, în care totul este autoreferențial, în care nu mai putem elabora discursuri cu sens despre vreo esență, ci doar despre o eternă reciclare a unei naturi unice: cea a consumului.

Ca şi în *Cvartet pentru o lavalieră*, dar în cu totul alt registru, Vava Ştefănescu găseşte aceleaşi două elemente prin care să însceneze istoria omului contemporan: corpul şi sunetul. Corpul, probabil pentru că, aşa cum spunea Baudrillard, este „cel mai frumos semn" în ansamblul consumului, prin el „desăvârşindu-se" toate celelalte semne din sistemul logic al societății de consum, iar sunetul, pentru că numai acest tip de mediu poate transmite nemediat şi uneori nedisimulat, caracterul repetitiv al existenței omului de azi.

Mi se pare interesant de urmărit, în creația recentă a Vavei Ştefănescu, relația dintre corp şi sunet. Dacă în *Cvartet pentru o lavalieră* aveam clar sentimentul că realitatea corporală nu este doar conectată cu sunetul, ci efectiv provocată, instituită, chiar creată de el, în *Ghetto Blaster,* între corpul interpreților şi sunet se află un întreg abis. Limbajul coregrafic ales de Vava Ştefănescu punctează clar această separare între corp şi sunet, corpul nu generează decât propriul său drum către statutul de obiect în butaforia în care întreaga lume tinde să se preschimbe.

O remarcă pentru stilul coregrafic al Vavei Ştefănescu, o remarcă ce trebuia făcută, poate, mai demult, dar după vizionarea acestui spectacol se impune mai intens ca oricând: ceea ce Vava Ştefănescu creează pentru alți actori sau dansatori este fundamental diferit, la nivelul limbajului mişcării, de ceea ce creează pentru ea însăşi. De obicei, coregrafii imprimă celor cu care lucrează aceleaşi mijloace de expresie cu care operează şi asupra propriei lor corporalități. Acesta este pe de o parte semnul unei generozități artistice, pe de altă parte, marca faptului că Vava Ştefănescu porneşte, în ceea ce creează, de la lumea pe care o vrea materializată şi mai ales de la calitatea oamenilor cu care colaborează. Din acest punct de vedere, corelat cu multe alte virtuți artistice, Vava Ştefănescu este un creator rar.

Teatrul Masca, Bucureşti – Ghetto Blaster. **O experiență coregrafică şi sonoră de Vava Ştefănescu. Regia si coregrafia: Vava Ştefanescu. Ilustratia muzicală: Julien Trambouze. Costume si scenografie: Damian Bulz. Cu: Ana-Maria Pâslaru, Ana Sivu-Daponte, Alina Crăiță, Laura Dumitrascu, Mihaela Huru, Ruxandra Chelaru, Ştefania Dumitru, Valentin Mihalache, Aurel Sorin Sandu, Bogdan Angelescu, Ionuț Ghenu. Premiera: ianuarie 2009.**

SPECTACOLE-LECTURĂ

Dramaturgi de azi la Odeon, I–II

După mai multe stagiuni cu propuneri inedite şi curajoase în sprijinul nevoii de dramaturgie contemporană, Teatrul Odeon s-a „aliat" cu Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" pentru a susţine, de-a lungul anului 2009, un program lunar de spectacole-lectură cu texte publicate în seria „Dramaturgi de azi". La fiecare dintre aceste întâlniri, publicul va avea acces liber, iar lecturile vor fi urmate de discuţii în prezenţa autorului (când acest lucru va fi posibil) şi a invitaţilor speciali, care vor aborda teme culturale ori socio-politice inspirate de piesele prezentate.

I. *Noaptea ursului* de Ignacio del Moral

Am demarat proiectul pe 26 ianuarie a.c., cu ocazia lansării celui de-al zecelea titlu din această colecţie, antologia ***Teatru spaniol contemporan 2***, realizată de Ioana Anghel şi publicată cu sprijinul Ministerului Culturii din Spania prin Direcţia generală a Cărţii, Arhivelor şi Bibliotecilor şi al UNITER.

Volumul prezintă, în traduceri semnate de Ioana Anghel şi Alina Cantacuzino, piese scrise în intervalul 1997–2003 de José Ramón Fernández, Angélica Liddell, Ignacio del Moral şi Juan Mayorga.

Lansarea a avut loc la Sala de Lectură – Ceainăria Teatrului ACT – arhiplină cu acest prilej –, şi s-a bucurat de prezenţa dramaturgului Ignacio del Moral, invitat în România de Institutul Cervantes. A prezentat antologia domnul Joaquín Garrigós, directorul acestei instituţii, unul dintre cei mai consecvenţi susţinători ai proiectelor Fundaţiei „Camil Petrescu".

Joaquín GARRIGÓS şi Ignacio del MORAL

Foto: George Dascălu

Actorii Relu Poalelungi, Mihai Smarandache, George Albert Costea şi Ana Maria Moldovan au citit piesa ***Noaptea ursului*** de Ignacio del Moral, în traducerea Alinei Cantacuzino şi regia lui Cristian Dumitru.

Ignacio del MORAL:

„Mă simt frustrat când văd că oamenii se plictisesc şi întorc spatele teatrului..."

Ignacio del Moral s-a născut în anul 1957 şi şi-a început cariera teatrală în 1977, ca actor în diferite companii şi grupuri independente, iar din 1990 s-a dedicat exclusiv scrisului. A câştigat premii pentru *Dias de calor* **(1989),** *La mirada del hombre oscuro* **(1993),** *Que no se entere nadie… hasta que pasen las elecciones* **(2000). Textele sale au fost traduse în catalană, engleză, franceză, italiană, suedeză, greacă, cehă şi flamandă. Ignacio del Moral este totodată unul dintre cei mai importanţi scenarişti de film şi televiziune din Spania. Colaborează frecvent cu regizorul Fernando León de Aranoa, printre cele mai cunoscute creaţii ale lor numărându-se peliculele** *Barrio* **(1998, Premiul pentru cel mai bun film spaniol) şi** *Los lunes al sol* **(2002, cinci Premii Goya, Marele Premiu „Concha de Oro" la Festivalul de Film de la San Sebastián ş.a). Din 1998, este membru în Consiliul Director al Asociaţiei Autorilor de Teatru.**

Pentru *Noaptea ursului* **(***La noche del oso***) a obţinut, în 2002, Premiul „Carlos Arniches". Piesa a fost montată un an mai târziu la Teatrul Arlequín din Madrid, în regia lui Ernesto Caballero.**

Alina Cantacuzino: Unde ați situa forma dumneavoastră de expresie dramaturgică în contextul teatrului spaniol contemporan?

Ignacio del Moral: Fac parte din generația autorilor care încep să se afirme la sfârşitul mişcării de teatru independent, la finele anilor '80. În anii anteriori, figura dramaturgului a intrat într-un fel de „desconsiderare" şi lipsă de prestigiu, autorul era identificat cu un gen de teatru convențional şi vetust, erau apreciate creațiile colective – care, de fapt, nu erau chiar atât de colective – montările de piese care nu se bazau pe texte dramatice şi propuneri cu un puternic caracter vizual. Însă în ultimii ani ai decadei '80, ca urmare a unor ateliere de teatru (mă refer aici la Madrid, este unul dintre polii creației şi expunerii de opere de teatru, celălalt fiind Barcelona, unde de altfel a avut loc un fel de renaştere a teatrului prin autori ca Sergi Belbel, care a impus şi o puternică mişcare de revendicare a limbii catalane în teatru, reprimate în timpul franchismului), unii dintre noi am coincis în credo şi am căpătat conştiința faptului că suntem dramaturgi şi am început să luptăm pentru recuperarea şi revendicarea textului teatral, al textului teatral de autor. Mulți autori din generațiile anterioare nouă ne-au sprijinit: Alonso de Santos, Fermín Cabal, Jesus Campos... şi de aceea le suntem recunoscători. Ca şi ceilalți colegi ai mei de generație (Ernesto Caballero, Paloma Pedrero, Luis Araujo, Yolanda García), am început să lucrez ca actor, ceea ce, de altfel, are o mare influență în scriitura mea, având în vedere nu doar nevoia de a fi interpretat, ci şi viabilitatea practică, fiindcă e vorba de texte cu foarte puține cerințe scenografice, texte cu umor, satirice, cu o pronunțată componentă socială... texte care în cazul meu au şi o venă lirică şi adesea chiar şi o componentă fantastică.

A.C.: *Propria dramaturgie a influențat activitatea dumneavoastră scenaristică sau procesul a fost invers?*

I.d.M.: Mai curînd invers, adică am început să scriu scenarii după multă vreme în care scrisesem deja texte de teatru.

A.C.: *Scrieți pentru public?*

I.d.M.: Absolut, cu toate că asta nu înseamnă că scriu sperând la o reacție favorabilă din partea publicului larg. Scriu pentru public în sensul că am convingerea că teatrul este o artă a comunicării şi mă simt frustrat atunci când văd că oamenii se plictisesc şi întorc spatele teatrului, aşa cum s-a întâmplat în Spania. Prin urmare, caut să comunic cu spectatorul. Vreau ca el să reacționeze, să râdă, să plângă, să gândească, nu să rămână cu gura deschisă şi după zece minute să înceapă să se foiască în scaun şi să se uite la ceas. Nu sunt un partizan al propunerilor extrem de sofisticate, dar nici al provocărilor gratuite. Poate de aceea recurg la umor, la dramă, la sentimentalism ca vehicule de legătură cu spectatorul. Sub acest aspect, sunt un dramaturg destul de conservator cu privire la forme.

A.C.: *Sunteți dispus la compromisuri de dragul succesului?*

I.d.M.: Conceptul de succes e foarte alunecos: există forme de succes care reprezintă un fel de eşec intim. Eu am scris scenarii de televiziune care nu mi-au plăcut foarte mult şi totuşi au avut succes, însă acest lucru nu mi-a produs o mare plăcere. Şi, dimpotrivă, am avut eşecuri care pentru au mine au fost, de fapt, un succes, fiindcă reuşisem să vorbesc despre ceea ce îmi propusesem: pentru mine succesul înseamnă ca opera mea să fi reuşit să comunice ceea ce voiam să comunice unui număr rezonabil de spectatori (un teatru gol, este, evident, un eşec, întotdeauna, fiindcă fenomenul de comunicare nu se produce). Eu nu am cunoscut ceea ce se numeşte un succes nebun în teatru, nici nu mi-l doresc (am avut parte de oarecare succes la TV sau în film), dar îmi place, şi asta urmăresc şi, în general, obțin, să văd publicul, în sală, mult sau puțin, participând, cu emoție, la spectacol.

A.C.: *Care este relația cu regizorii care vă montează piesele sau vă transpun pe peliculă scenariile? Le permiteți intervenții majore?*

I.d.M.: Cazul regizorului de film este diferit de cel al celui de teatru. În film, scriu scenariile pentru regizor şi împreună cu regizorul, aşa încât relațiile sunt unele de colaborare, eu având foarte limpede în minte că scenariul pe care îl scriu va fi al regizorului. În teatru, regizorul apare aproape întotdeauna (uneori am scris şi cum am povestit mai sus) atunci când textul este gata şi, din momentul acela, ceea ce trebuie să obțin e ca lectura pe care el o face să fie compatibilă cu propunerea mea. Aici lucrurile se pot întâmpla în moduri diferite. Eu, în general, am avut noroc, dar uneori am avut parte şi de regizori care m-au decepționat.

A.C.: *Cum îşi poate face loc un dramaturg tânăr într-o mişcare teatrală atât de amplă precum cea spaniolă?*

I.d.M.: Cred că, aşa cum se întâmplă lucrurile în prezent, dramaturgul trebuie să găsească un regizor cu care să aibă afinități şi cu care să lucreze cât mai des posibil, fiindcă în astfel de momente nu autorul determină gradul de succes al unui spectacol, ci regizorul, iar în cazul teatrului comercial, actorii. Sunt foarte puțini acei autori dramatici care prin ei înşişi constituie un nume de succes, iar cei care au reuşit să capete acest statut au făcut-o pentru că la începuturile lor au lucrat cu regizori de prestigiu care le-au impulsionat cariera. Dacă vrei să obții o voce a ta în teatru, trebuie să lucrezi la asta din interior, expunându-te, fără frica de a-ți face cunoscut punctul de vedere atunci când spui o poveste... fiecare caz e unic şi singular, prin urmare. Apoi, există premiile, care uneori folosesc pentru a te face cunoscut, deşi acest lucru se întâmplă destul de rar: există autori foarte premiați ale căror piese nu au fost puse niciodată în scenă.

A.C.: *Aveți eroi care vă reprezintă? Ce vor ei de la lume şi viață?*

I.d.M.: N-aş putea să vă răspund la această întrebare. Eu nu lucrez cu eroi, ci cu personaje care au probleme atunci când trebuie să-şi găsească un drum în viață. Cred că, în ultimă instanță, căutarea unui loc pe lume, căutarea afecțiunii, nevoia de a avea o identitate a ta reprezintă motorul tuturor acțiunilor noastre: ambițiile, ideile, eroismul, în ultimă instanță, sunt drumuri pe care le urmăm în căutarea respectului de sine prin obținerea respectului celorlalți. Cred că acest lucru străbate toate piesele mele.

A.C.: *Ce este şi ce vrea să fie Asociația Autorilor de Teatru? E un organism viu?*

I.d.M.: Asociația autorilor de Teatru (AAT) apare ca o încercare de a grupa autorii pentru a le face auzită vocea şi simțită prezența la toate nivelurile oficiale de decizie, pe de o parte, şi în întreaga societate, pe de altă parte. În practică, nu este un organism foarte operativ, dat fiind că prin definiție sunt admişi în el toți cei care scriu teatru, fără alte cerințe decât acelea de a fi fost premiat şi/sau pus în scenă sau publicat măcar cu un text dramatic. Asta face ca numărul de membri să fie foarte mare (aproape 300) şi foarte puțin activ, cu interese şi obiective care în realitate au foarte puțin de-a face unele cu altele. Asociația se confruntă cu numeroase contradicții, pe care e foarte complicat să le enumăr acum, dar sub atenta şi eficienta conducere a lui Jesús Campos se organizează activități formative şi informative, ba chiar am ajuns să ne facem vocea auzită în foruri de decizie. Da, se poate spune ca Asociația este un organism viu... deşi, nu foarte...

A.C.: *În ce măsură guvernul sprijină autorii dramatici?*

I.d.M.: Politicile de sprijin sunt dedicate mai ales companiilor de teatru şi proiectelor profesionale. Dacă într-un astfel de proiect este inclusă punerea în scenă a unui text de un autor spaniol încă în viață, atunci sunt mai multe şanse să fie sprijinit; pe de altă parte, cum prin autor spaniol în viață se poate înțelege orice (orice dramaturgie sau propunere pe care o poate formula un regizor), în final nu putem spune că dramaturgul este cel care primeşte sprijin direct. Există ajutoare

www.cervantes.es
Foto: George Dascălu

pentru scriitura de texte dramatice, dar este destul de curios, fiindcă în cazul sprijinului acordat pentru scrierea de scenarii de obicei se plăteşte de două ori mai mult decât pentru scrierea de texte dramatice, de parcă să scrii un scenariu de film ar fi mai greu sau mai costisitor decât să scrii unul de teatru.

A.C.: *E greu de găsit săli dispuse să găzduiască creațiile unor autori dramatici tineri?*

I.d.M.: Cum spuneam şi mai devreme, nu autorul este cel care deschide drum unui piese, ci compania de teatru sau regizorul. De aceea, este foarte important să poți lucra cu un director cu care să empatizezi. Sunt foate puțini dramaturgi al căror nume să impună la acest nivel.

A.C.: *Dumneavoastră v-a fost uşor să găsiți teatre dispuse să vă monteze piesele?*

I.d.M.: Continuând ce spuneam mai sus, lupta mea nu a constat în a găsi o sală de teatru, ci în a găsi un regizor interesat să pună în scenă textul. În prezent am ajuns să fiu citit, ba chiar să mi se ceară texte destul de frecvent. Primesc cereri de texte dramatice de la diferite instituții de spectacol, deci nu mă pot plânge. Dar aş vrea să fie clar că am câştigat foarte puțini bani din teatru, din textele dramatice.

A.C.: *Ce relație aveți cu actorii? Ați scris vreodată o piesă pentru un anume actor?*

I.d.M.: Da, la început am scris câteva piese pentru două prietene, actrițe, care aveau o trupă de teatru. Relația mea cu actorul variază, dar cred că mai curând trebuie ca autorul şi regizorul să se înțeleagă foarte bine, fiindcă regizorul este cel care trece dincolo de autor şi dialoghează cu actorii (nu vorbesc despre zona personală, nimic nu te împiedică să fii prieten cu actorii), dar, în plan profesional, atunci când intervine şi autorul, rişti să apară neînțelegeri şi disfuncționalități.

A.C.: *La ce proiecte lucrați acum?*

I.d.M.: În prezent lucrez la un scenariu pe un text de Benito Perez Galdós, care mi-a fost cerut, text pe care îl scriu în colaborare cu Verónica Fernández, cu care, de altfel, am mai lucrat la câteva piese la Centrul Dramatic Național în 2007. Am şi un proiect dramatic propriu nou, despre care nu pot să vorbesc încă. Sunt în dialog cu un regizor care vrea să monteze o altă piesă de-a mea, *Zona catastrofică* şi lucrez la un scenariu de film cu Fernando Leon de Aranoa, pentru un producător anglo-saxon şi cu Benito Zambrano pentru un film care va începe să fie turnat anul acesta în aprilie, pe un scenariu de-al meu, care vorbeşte despre călătoriile oarecum imaginare ale unui Lope de Vega foarte tânăr.

A.C.: *Se poate trăi din teatru?*

I.d.M.: Destul de greu, deşi există autori care au obținut succes comercial şi beneficiază de încasări din drepturi de autor. Trebuie să ținem cont că în Spania autorul primeşte 10 % brut din încasări globale ale unei piese, deci dacă este vorba de o piesă cu succes la public şi de casă, atunci încasările directe ale autorului pot fi foarte mari. Ultimul exemplar din specia autorilor care îşi câştigă existența din teatru este Jordi Galcerán, ale cărui piese se joacă şi în afara Spaniei. Unii autorii au propria companie de teatru, căreia îi dedică tot timpul. De asemenea, sunt şi autorii-actori, cum ar fi Ernesto Caballero sau Jesús Campos, sau Carles Alberola, sau Angelica Liddel. Ernesto regizează şi alte texte. Să nu uităm nici autorii care se mişcă în circuite mai modeste din punct de vedere economic, cei care sunt invitați să conducă ateliere de teatru sau să țină conferințe sau autorii care lucrează şi în teatru şi în audiovizual, gen din care fac şi eu parte. Există şi categoria celor care, pe lângă dramaturgie, se ocupă de cu totul altceva – majoritatea de altfel – precum şi alte cazuri care se situează undeva între toate cele enumerate până acum.

Interviu realizat de Alina CANTACUZINO

II. *În container* de Constantin Cheianu

Pe 18 februarie 2009, când actorii Dorina Lazăr, Marius Stănescu, Mihai Smarandache, Dimitrii Bogomaz, Relu Poalelungi, Ana Maria Moldovan şi Ion Bechet, ghidaţi de regizorul Cristian Dumitru, au citit – în prezenţa dramaturgului – piesa *În container* (din antologia *Dramaturgi basarabeni de azi*), foaierul Teatrul Odeon (spaţiul care a găzduit lectura, scena fiind ocupată cu repetiţiile la o apropiată premieră) a fost neîncăpător.

Ne-am bucurat şi mai mult când aproape toţi spectatorii au acceptat să rămână la discuţii cu interpreţii, cu autorul, dar şi cu sociologul Dumitru Sandu, invitat de noi, editorii piesei, să abordeze piesa lui Constantin Cheianu dintr-o perspectivă inedită, cea a specialistului în... migraţie, dezvoltare comunitară şi sondaje de opinie. Profesor la Departamentul de Sociologie al Universităţii Bucureşti, autor şi coordonator a numeroase studii şi rapoarte de cercetare, printre care: *Spaţiul social al tranziţiei* (Polirom, 1999), *Locuirea temporară în străinătate. Migraţia economică a românilor: 1990–2006* (Fundaţia pentru o Societate Deschisă, 2006), domnul Dumitru Sandu a lansat câteva teme care nu întârziat să provoace o polemică între partizanii „autonomiei esteticului" şi cei ai teatrului „documentar". Reproducem o parte dintre aceste opinii (din păcate, doar atât cât ne-a permis... reportofonul) în continuarea microinterviului pe care dramaturgul ni l-a acordat în urma lecturii de la Teatrul Odeon (în paginile acestui număr puteţi citi însă şi un interviu pe care Irina Nechit l-a realizat cu Constantin Cheianu după premiera piesei *Volodea, Volodea*... la Naţionalul din Iaşi; cele două ar putea fi privite, desigur, şi ca un singur comentariu pe marginea prezenţei pe scenele noastre a uneia dintre cele mai puternice scrituri afirmate după '89 în teatrul basarabean). De asemenea, am rezervat spaţiu şi opiniilor exprimate de Claudia Dimiu şi Nicolae Prelipceanu, reacţii consemnate „la cald", imediat după întâlnirea de la Odeon.

Grupajul de faţă este motivat şi de convingerea noastră că un dialog argumentat şi chiar energic pe marginea creaţiei teatrale nu poate fi decât visul oricărui critic, editor sau dramaturg. Se comunică „atât de prost" – vorba domnului Dumitru Sandu – în societatea românească, dar şi în mediul nostru teatral (am adăuga noi), încât prilejurile, odată ivite, trebuie preţuite şi împărtăşite.

Constantin CHEIANU:

„Eu sunt mai de modă veche, încă mai cred în catharsis"

Andreea Dumitru: *Când Teatrul Odeon ne-a propus acest parteneriat, ne-am dorit deopotrivă să prezentăm o piesă românească. M-am bucurat că seria de lecturi a putut începe la sediul teatrului chiar cu un text din antologia „Dramaturgi basarabeni de azi", cu textul dumneavoastră, atât de adecvat şi situaţiei din România (cel puţin în datele lui tematice: emigraţia ilegală, motivată de un context economic, politic). Cu toate astea, eu nu v-am invidiat deloc în seara lecturii: veniserăţi special de la Chişinău, sala era plină-ochi, cei mai mulţi spectatori fiind foarte tineri, erau atât de multe aşteptări în joc, încât nu mi-aş fi dorit să fiu „în pielea"*

autorului. Acum, când ați lăsat emoțiile în urmă, vi se pare că ați fost bine înțeles de actori și de public?

Constantin Cheianu: Îți mulțumesc mult pentru sinceritate, dragă Andreea Dumitru, chiar dacă sunt un pic surprins să aflu că, pe lângă emoțiile pe care le exteriorizai la eveniment, au existat și cele despre care îmi spui acum. Am avut, bineînțeles, motive să fiu și eu foarte marcat de ceea ce s-a întâmplat la Odeon, mai ales după cele vreo patruzeci de mențiuni din Internet care anunțau cu o săptămână înainte lectura.

Au existat, însă, și lucruri care mă făceau să fiu oarecum încrezător în reușită și faptul că o actriță de valoarea Dorinei Lazăr a acceptat nu doar să găzduiască lectura în teatrul pe care îl conduce, ci și să interpreteze unul dintre rolurile-cheie, mi s-a părut un semn foarte încurajator. Apoi, fiindcă montasem eu însumi piesa la Chișinău și testasem acolo reacția diferitelor categorii de public, eram pregătit pentru o reacție în general favorabilă.

Nu atât de bună, însă, cum s-a întâmplat în realitate! Pot s-o explic doar prin faptul că, pe lângă publicul de specialitate, au venit mulți studenți, a căror reacție spontană și entuziastă a dat tonul receptării.

În 90% dintre cazuri s-a râs și s-a tăcut exact în aceleași momente în care lucrul acesta se întâmplă la spectacolul meu de la Chișinău. O asemănare cu atât mai surprinzătoare, cu cât într-un caz e vorba de o lucrare finită, iar în altul, de un spectacol-lectură.

Regizorul și actorii au fost foarte aproape de ceea ce am pus în text, singurul lucru față de care mi-aș exprima o anumită rezervă ar fi accentul exagerat care s-a pus pe rostirea basarabeană.

A.D.: În container *are la bază un caz real și tematizează, cum spuneam, o problematică socială complexă și gravă, binecunoscută opiniei publice atât aici, cât și în Republica Moldova. Piesa a avut deja parte de o montare chiar în regia dumneavoastră, la Teatrul „Alexei Mateevici" din Chișinău, în 2007, apoi de o lectură în cadrul Festivalului „Szene: Moldau", organizat la Dresda în primăvara lui 2008. Au văzut nemții altceva decât noi, decât v-ați (fi) imaginat dumneavoastră?*

C.C.: Da, interpretarea nemților a fost diferită de ceea ce fac actorii de la Chișinău și cei de la București. Nu aveau cum să imprime personajelor o „culoare locală" (basarabeană ori românească), pe care nu o cunosc. Nu puneau accent nici măcar pe proveniența socială a eroilor, vorbeau în numele unor oameni aflați într-o situație-limită. Rostirea și intonația erau foarte sobre, emoțiile și expresia, strict dozate. Actorii aveau în ei toată greutatea personajelor, dar exteriorizau doar „vârful aisbergului".

Și mai erau teribil de exacți. La un moment dat două dintre personajele mele încep să imite maimuțe, somându-l pe al treilea să le urmeze exemplul. Și actorii de la Chișinău, și cei de la București imită niște maimuțe „în general". Nu pot să-ți redau cât de precise erau ticurile de maimuță preluate de actorii nemți!

A.D.: *După* Volodea, Volodea... *și* În container, *riscați să fiți perceput ca un promotor al teatrului documentar, cu miză politică. Vă interesează, vă deranjează acest lucru? Ați acceptat ideea noastră de a invita publicul, după lectură, la un dialog nu doar cu dumneavoastră, dramaturgul, ci și cu un reputat sociolog specializat în migrație. Credeți că ideea a funcționat, ori teatrul și studiul de caz sunt teritorii complet diferite? La fața locului, părerile păreau a fi împărțite.*

C.C.: O să încep cu o mărturisire pe care mi-a făcut-o, după discuția de la Odeon, chiar domnul Dumitru Sandu, sociologul despre care vorbești: „Nu înțeleg, mi-a zis domnia sa, de ce insistați pe ideea că e o piesă bazată pe cazuri reale.

Ceea ce văd eu în primul rând este un text, o construcție bine elaborată, văd emoție, replică, personaje integre. Într-un cuvânt, văd o operă de artă".

Acesta este adevărul. E înainte de toate o piesă de teatru, numai că una în care există mai mult realism decât ne-am obişnuit să vedem până acum în teatrul nostru. Lucru care pentru unii spectatori şi critici ar putea fi o mare carență, pentru alții, un mare merit.

Am scris până acum vreo douăsprezece piese de teatru, printre care se regăsesc texte concepute în cheie „ionescian-existențialistă" (*Plasatoarele*, *Luministul*, ultima fiind montată, de altfel, la Radio România Cultural), am mai scris piese-parabole despre Mozart sau despre Paganini, am texte scrise în cheia unui Vişniec sau Mrožek, am făcut dramatizare după *Un veac de singurătate* de Márquez.

Textele conectate la realitate au fost, este adevărat, o preocupare mai constantă, unul dintre primele, *Noi* (1995), fiind despre războiul din Transnistria.

A.D.: *Piesa dumneavoastră nu are o structură omogenă: începe cu un extras dintr-o declarație a preşedintelui Voronin, comentată pe mai multe voci în virtutea acelei logici absurde ce caracterizează relațiile dintre autorități şi societate în Moldova, continuă cu poveştile celor trei emigranți care îşi intersectează destinele pentru o clipă, într-un hotel de tranzit din Bruxelles, şi se încheie cu un lamento cutremurător al mamei care simte că fiul ei moare/a murit într-un container cu destinația Irlanda. Spectatorii se amuză mult timp înainte de a încasa în plin acest şoc. „Cazul real" v-a dat mult de furcă atunci când a trebuit să-l transpuneți în limbaj dramatic?*

C.C.: Da, mi-a dat!... În dorința de a mă documenta cât mai amplu, la un moment dat acumulasem atât de multe cazuri reale, unul mai şocant decât altul, încât nu am ştiut cum să organizez tot materialul acela. Am făcut o primă variantă de piesă în care am avut nefericita idee de a îngloba aproape tot ce aflasem. Textul acela putea fi bun cel mult ca un pre-text pentru un scenariu de film.

Pe urmă, am început să mă gândesc mai mult la construcție. A trebuit să iau personaje din poveşti diferite, lăsându-le să se întâlnească într-o cameră de hotel din Bruxelles, de pildă. Când am decis să pun accentul pe linia dintre mamă şi fiu şi, mai ales, când am găsit ideea pentru scena finală am înțeles că sunt pe calea cea bună.

Apropo de scena finală, poate reuşita ei se datorează şi faptului că mi-am povestit propria naştere, aşa cum o ştiu de la maică-mea.

A.D.: *Tot după lectura de la Odeon, critici şi spectatori au lansat ideea că un text aşa cum este* În container *ar trebui montat imediat şi la noi – unde, în ciuda amplorii şi consecințelor emigrației, texte dramatice despre aceste cazuri nu au prea apărut. Credeți că* În container *şi* Volodea, Volodea... *îşi reclamă prezența pe scenă mai urgent decât alte texte pe care le-ați scris?*

C.C.: Acum, după ce am văzut reacția publicului, nici nu mai ştiu dacă este nevoie de pledoaria mea în acest sens.

Colegii de la Iaşi îmi spun că biletele pentru *Made in Est* (*Volodea, Volodea...*) se epuizează cu câteva săptămâni înainte de data reprezentației. Şi mai mare e agitația la Chişinău, unde jurnaliştii mi se plâng că nici la a patra reprezentație nu pot nimeri la spectacolul după aceeaşi piesă de la Teatrul „Satiricus", la care se vând câte cincizeci-şaptezeci de bilete fără locuri!

Lectura de la Odeon mi-a confirmat încă un lucru pe care îl ştiam de la Chişinău: spectacolul poate fi montat cu cheltuieli minime. Ai văzut că tot de ce are nevoie publicul este un joc actoricesc viu, realist, „cinematografic", nimic mai mult. Şi mie, la Chişinău, îmi treceau prin minte tot felul de „viziuni", înainte de a începe repetițiile.

La început, vedeam spectacolul desfăşurându-se într-un container adevărat. Pe urmă, mi-a venit ideea să transform sala teatrului într-un container.

În final, m-am rezumat la un decor de teatru studenţesc – o masă, o canapea, două scaune şi lumini. Te asigur că nu este nevoie de mai mult! După primele cinci minute publicul uită şi de decor, şi de lumini, şi de tot restul, pentru că este atras de jocul actoricesc. Şi apropo de acest din urmă aspect, am avut nevoie de eforturi susţinute, pentru a-i dezobişnui pe actorii de la Chişinău să joace afectat, gros, şarjat.

Dacă intri la spectacolul de la Chişinău pe la mijlocul reprezentaţiei, o să ai impresia că eşti la o comedie plină de haz. Ca la sfârşit, să vezi ieşind din sală oameni care se şterg la ochi. Chiar şi unii bărbaţi!

Eu sunt mai de modă veche, eu mai cred în catharsis...

A.D.: *Eu una privesc textul dumneavoastră mai puţin ca pe o mostră de teatru documentar şi prefer să îl aşez în rând cu piesele (puţine) ori peliculele (ceva mai numeroase), produse în România ultimilor ani, care ne-au atras atenţia tocmai pentru că sunt bine înşurubate în realitate şi pentru că preferă să numească adevărul direct, să spună povestea în toată asprimea ei. Cum vă explicaţi, ca scriitor, faptul că, deşi realitatea noastră pare atât de „generoasă" în astfel de întâmplări ireale, operele inspirate de ele sunt rarisime? Nu putem ignora faptul că* Domnul Lăzărescu, *de pildă, continuă să producă, în realitatea de zi cu zi, tragici „epigoni"...*

C.C.: Există două tipuri de logică invocate, de obicei, în aceste cazuri. Prima spune că publicul vine la teatru pentru a primi aici altceva decât găseşte în viaţă. A doua zice că, din contră, publicul vine la teatru exact pentru a regăsi viaţa pe care o trăieşte, pentru a o înţelege şi a primi răspunsuri. Mă tem că şi teatrul din Moldova, şi cel din România insistă pe prima logică. Şi mă mai tem că acest gen de teatru interesează, de fapt, fie un public comod, fie unul snob. Oamenii care simt o legătură mai puternică cu societatea în care trăiesc, şi mă refer aici în primul rând la tineri, nu prea au ce lua de la acest teatru.

Legat de ideea cu „epigonii" *Domnului Lăzărescu*, o să-ţi spun cum am fost eu însumi „epigonul" propriilor personaje. În piesa *Volodea, Volodea...* descriu, printre altele, formele de corupţie din transportul de pasageri de la căile ferate. Ei bine, după ce am asistat la lectura de la Odeon, în trenul care m-a dus la Chişinău, am fost unul dintre puţinii călători care şi-a procurat bilet la casă. Restul au preferat să dea bani însoţitorului de vagon şi asta pentru că dacă îl cumperi la casă biletul costă 500 de lei, iar însoţitorul te ia cu doar 350 de lei.

O să te dezamăgesc foarte tare, dacă o să-ţi spun că, atunci când am aflat acest dedesubt, am regretat că nu am procedat şi eu ca toţi ceilalţi?...

Evident, acest tip de spectacole nu pot avea efecte imediate. Mi se pare că ele mai îndeplinesc funcţia pe care o avea teatrul în timpul comunismului, atunci când publicul venea la teatru de dragul faimoaselor „şopârle". Chiar dacă astăzi trăim într-o societate cvasidemocratică, mai suntem încă oamenii acelui trecut, neputincioşi în faţa abuzurilor autorităţilor, sentiment care ne face să ne simţim izolaţi şi însinguraţi. Ca şi atunci, însă, teatrul ne poate da sentimentul că suntem mai mulţi care gândim la fel, că prin râsul şi aplauzele noastre participăm măcar cumva la eliminarea răului social şi că, în ultimă instanţă, ne facem mai solidari unii cu alţii. Prin acumulare, astfel de trăiri cred că pot schimba conştiinţe şi mentalităţi.

Consider lipsa de interes faţă de un atare gen de dramaturgie o dovadă de imaturitate a societăţii şi mai ales a teatrului de care aceasta are parte.

Interviu realizat de Andreea DUMITRU

Pe marginea unui text cu miză:

fragmente de dialog şi un început de polemică

Teatrul Odeon, 18 februarie 2009

Dumitru SANDU, Andreea DUMITRU şi Constantin CHEIANU

Dumitru Sandu: În seara aceasta, pe măsură ce ascultam vocile actorilor, personajelor, mi-am dat seama care e rostul meu aici. E foarte simplu: *lobby* pentru punerea în scenă a piesei. (*Râsete şi aplauze din sală.*) Nu mă joc cu cuvintele, pentru că nu intră în meseria mea. Meseria mea e cercetarea. Am, aşadar, şi argumente pentru această sugestie accentuată. Societatea românească are un teribil deficit de imaginaţie în materie de a înţelege ce se întâmplă cu cei trei milioane de români care sunt în străinătate. Practic, noi ştim despre românii de afară că se întorc de Crăciun, de Paşte, că vin de Sfânta Maria Mare, că au trimis anul trecut miliarde de dolari în ţară... Practic, nu vedem decât nişte frânturi din ceea ce se întâmplă cu ei. Or, dumneavoastră ne-aţi povestit în seara asta, prin textul domnului Cheianu, ceea ce noi nu vedem. Am fost în Moldova, la Bruxelles, în Irlanda, pe căile noastre profesionale, legate de cercetare, dar n-am găsit în literatura sociologică un material care să răspundă atât de detaliat şi atent întrebărilor privind modurile concrete de trecere peste graniţă: prin container, sub autocar, pe jos... Întreaga analiză din piesă este superbă. Sigur că *În container*

este o piesă de teatru şi trebuie să meargă mai departe în logica ei de operă estetică, dar textul are şi o valoare documentară limpede. În societatea noastră, avem de-a face cu un fenomen de *roire* a românilor de aici în toată Europa, comparabil cu fenomenul numit „roirea satelor", provocat însă de sărăcie şi nu de supradensitate. Am senzaţia că noi comunicăm foarte prost în general, cu toate că presa românească face o treabă foarte bună. Nu ştiu situaţia din Republica Moldova, vorbesc de cea de aici. Ea poate fi criticată pentru multe lucruri, dar există o mulţime de materiale excelente făcute de jurnalişti foarte buni. Aduceţi lângă ceea ce facem noi, sociologii, prin sondajele şi cercetările noastre, ceea ce faceţi dumneavoastră pe scena unui teatru şi vom înţelege poate mai bine ce se întâmplă cu emigranţii.

Nicolae Prelipceanu: *În container* este totuşi o piesă şi înainte de a explica sociologic ce e cu românii plecaţi, ea are, totuşi, un scop estetic.

Dorina Lazăr: Pe mine m-a impresionat iscusinţa scriitoricească a acestei piese care îţi îngăduie să tot râzi până când îţi dă lovitura de graţie şi îţi îngheaţă zâmbetul pe buze. Este o cheie foarte generoasă pentru regizor şi actor.

Ioana Ieronim: Este atât de bine scrisă, încât are mai multe dimensiuni. Este, de fapt, ca un teribil lamento privind destinul unor oameni foarte tineri.

Cristina Modreanu: Nu pot să nu fac şi eu un *lobby* foarte serios pentru montarea piesei. Cu cât mai multe pledoarii, cu atât mai bine. Vreau să-l contrazic însă pe domnul Prelipceanu, pentru că dincolo de valoarea literară categorică a piesei, cred că teatrul are o funcţie socială puternică. El ne ajută să înţelegem lucrurile profund dramatice care ni se întâmplă şi chiar mă întreb de ce nu există deja un text cu asemenea tematică într-un teatru din România.

Actorii din spectacolul-lectură *În container*

Foto: George Dascălu

Florica Ichim: Grav este că nu avem niciun dramaturg care să se uite la această realitate.

Cristina Modreanu: Dramaturgi mai sunt. Ioana Ieronim pomenea mai devreme de o piesă cu aceeaşi temă a Andreei Vălean.

Ludmila Patlanjoglu: Până acum a fost poate vorba de ignoranță, de orbire din partea teatrelor. De acum înainte poate lucrurile se vor schimba, o spun pentru că, iată, am asistat la o seară importantă pentru teatrul românesc contemporan.

Voce din public: Spectacolul a fost grozav: o lectură magistrală şi un scenariu pe măsură. Eu i-aş întreba pe actori: cum v-ați raportat fiecare în parte la piesă? Sigur că v-a mângâiat corzile sensibile, dar care anume mai exact?

Dorina Lazăr: Îți spun eu: pe cele ale normei... Glumesc, desigur. Când se întâmplă ca pe lângă contractul pe care îl ai, să îți dea Dumnezeu şi un rol foarte bun, fericirea e cu atât mai mare. De data asta noi am fost fericiți.

Florica Ichim: Ideea de la care am pornit în realizarea acestei serii de dramaturgie e că volumele trebuie să prezinte realități din țări care au avut de trăit lucruri grele. Fie că e vorba de spanioli sub dictatura lui Franco, fie că-s portughezi, ruşi, basarabeni... Îi mulțumesc Dorinei Lazăr că ne prilejuieşte nişte seri de întâlnire cu un public mult mai numeros decât am aduna poate la alte teatre... Aici aveți deja un vad, este extraordinar că v-ați făcut un public pentru spectacole-lectură.

Andreea Dumitru: Nu ştiu câți dintre spectatori au rude sau cunoştințe care au trecut prin întâmplări similare, ştiu însă că se află în sală studenți, doctoranzi ai domnului Dumitru Sandu, jurnalişti... Cum ați perceput trecerea de la sondajul specializat, de la interviurile cu persoane reale la încarnarea lor într-o piesă de teatru? A fost o experiență profitabilă?

Student: E un studiu de caz, cum spunem noi, sociologii, scris însă incomparabil mai frumos, mai artistic decât ne-am pricepe noi. Sunt în piesă foarte multe adevăruri pe care, de multe ori, într-o cercetare la care mergem cu un chestionar, un interviu, noi nu reuşim să le aflăm.

Dumitru Sandu: Eu am o idee fixă: *lobby* pentru montare, şi vă reamintesc argumentele mele. Valoarea estetică: nu încape îndoială. Valoarea socială: nu încape îndoială.

Îmi mai place foarte mult, ca tip de problematică, un personaj secundar din piesă. Există acolo un Ion care se autodefineşte astfel: „hoț cu largă specializare". Adaug un al doilea element concret: avem în piesă mai multe ipostaze ale furtului practicii de a fura. Întrebare: este emigrantul moldovean sau emigrantul român hoț? Piesa pune o problemă fundamentală: cea a modului în care se poartă oamenii în condiții instituționale anormale. Ea trimite clar la o dezbatere publică absolut necesară: românii nu sunt buni sau răi după cum se duc în Italia, Spania sau Irlanda, ci după cum funcționează aranjamentele instituționale în care sunt puşi.

Marius Stănescu: Pentru mine, şi încă nu s-a vorbit aici despre acest lucru, valoarea importantă a piesei este faptul că vorbeşte despre nişte oameni care au nişte meserii sigure, deşi cu bani mai puțini, şi care, puşi în situația de a-şi schimba destinul, sunt în pericol să ajungă hoți, criminali... Să nu vorbim doar despre migrație. Eu am jucat în *Emigranții* lui Mrožek acum 25 de ani. Am rezonat şi aici. Dar faptul că eşti obligat sau optezi tu singur pentru a schimba destinul, locul, meseria, te pune într-un mai mare pericol de a deveni infractor.

A consemnat Andreea DUMITRU

Nicolae PRELIPCEANU

În container cu Marx

Dramaturgul basarabean Constantin Cheianu a scris o piesă în centrul căreia sunt câţiva concetăţeni de-ai săi care încearcă disperaţi să străbată cortina Uniunii Europene. De fier? Nu tocmai, dar nici departe. Piesa, ***În container*** pe numele ei, a fost semi-reprezentată într-un spectacol-lectură în foaierul Teatrului Odeon, cu actori admirabili – Mihai Smarandache, Ion Bechet, Marius Stănescu, Dimitri Bogomaz, Dorina Lazăr, Relu Poalelungi, Ana Maria Moldovan – şi regia abilă a lui Cristian Dumitru. Povestea celor care încearcă să evadeze spre o ţară sau alta din Vestul U.E. în containere, riscându-şi viaţa, a impresionat, cu atât mai mult cu cât dramaturgul nu rămâne la acest prim strat, el meditând asupra destinului acestui popor, sau mai bine zis segment de popor român, deportat în vagoane de marfă spre Est de către ruşi, în „raiul sovietic", iar după eliberare obligat, din cauza condiţiilor de viaţă mizere, să se autocontainerizeze ca să aibă o şansă din cine ştie câte de a lucra şi câştiga un ban cinstit în Vest. Metafora respiratului, a mamei care l-a containerizat la început pe unul dintre eroi, cel, de fapt, principal, meditaţia asupra unui destin tragic a atras destul de puţin atenţia. În schimb, după spectacol, când Fundaţia „Camil Petrescu", coorganizatoarea evenimentului, a invitat şi un sociolog, am auzit că piesa ar explica ce se întâmplă cu românii emigranţi clandestini în Vest şi alte asemenea importante „probleme". Cu treizeci de ani în urmă, deja, o asemenea interpretare, specifică anilor realismului socialist, ar fi fost calificată ca „sociologist-vulgară". Astăzi e în mediul ei. Diferenţa între elite şi popor se reduce. Dacă poporul, cel neinstruit în ale artei, primeşte spectacolul de teatru ca pe o altă dezvăluire, puţin mai abilă decât cea de ziar, acum şi reprezentanţii elitei, ziariştii mai ales, dar şi tineretul încă studios, privesc arta la fel. Nici dracu' nu se mai întreabă dacă Shakespeare încerca să explice ce se întâmplă cu nu ştiu ce segment al englezilor, cu aristocraţia şi cu uzurpatorii de tronuri, teme de tot dezinteresul pentru vieţuitorii de azi şi în ciuda cărora autorul acesta este cel mai jucat şi prizat şi în zilele noastre. Noroc că au fost şi una–două voci care au pus întâi interesul estetic şi abia apoi pe cel strict sociologic, subsidiar.

Este uluitor cum marxismul învinge după ce a fost, chipurile, învins. Materialismul său vulgar a câştigat lumea, nu sunt primul care să observe asta. Ce e mai trist este că autorul s-a lăsat purtat de discuţia de după spectacol pe un teren care mai mult ca sigur că nu-i era specific. Dar cum să nu rămâi, chiar tu, autor, la acest nivel comod, care convine atât de bine falşilor specialişti în artele de tot felul! Ca şi cum ai discuta dacă grâul pictat de Van Gogh e autentic sau falsificat şi ce recolte dădea acel lan în care s-a trezit el să-şi plaseze viziunea! Cam atâta mai văd foarte mulţi contemporani ai noştri, chiar posesori de dipome şi doctorate, din actul artistic: pelicula, trama, containerul. Conţinutul containerului, dragii mei, retrag ultimele două cuvinte, e altul, vă înşelaţi dacă-l luaţi drept însuşi containerul. Aşa e în artă. Sau aşa era. Căci naturalismul şi interpretarea de tip naturalist se întoarce. Şi odată cu asta, pe dedesubt, mult hulitul la suprafaţă marxism vulgar, dialectic şi istoric. Drum bun, cireşari!

Claudia DIMIU

Nu te gândi la rău, Igoraş!

La o primă vedere, piesa e o lucrare despre emigranţii din Republica Moldova, porniţi năpristan şi clandestin spre Vestul ispititor: toată acţiunea se petrece între câteva persoane aflate în Belgia – ca într-o haltă – în drum spre Irlanda şi altele care, într-un fel sau altul, mijlocesc (non)ajungerea acolo; fiecare călător povesteşte (foarte pe scurt) despre alte persoane emigrate în Italia, Spania, Irlanda. Acţiunea e strânsă, condusă cu mână sigură, punctată cu nuanţe comice. În fondul ei însă piesa ***În container*** este o lucrare despre mediul/ţara din care mulţi fug, şi nu e defel veselă. E cumplit de tristă. Ţara în care vor să ajungă nu-i primeşte cu braţele deschise. Dimpotrivă, dacă au „norocul" să-i treacă fruntariile, îi trimite înapoi.

Un emigrant mai fericit – unul din viaţa reală – regizorul român Sergiu Huzum, stabilit în Franţa, a scris o carte pe care a publicat-o la Bucureşti. Ea începe cu un *motto* compus dintr-o scurtă întrebare şi un la fel de scurt răspuns: *„– Ce poate fi mai rău decât comunismul? – Ceea ce urmează după el!"* Cartea respectivă nu demonstrează decât cum fusese comunismul. Cât de rău este ceea ce a urmat mi se pare a demonstra fantastic piesa lui Constantin Cheianu.

Personajele par nişte pioni pe o tablă de şah mâncată de carii până la dezagregare. Lor li se pare că nimic n-ar putea-o reface. Tot ce le mai rămâne de făcut e să-şi caute altă ţară. S-a zvonit că aceasta ar putea fi Irlanda. Unii dintre ei se află la a treia, a patra încercare de a accede în Irlanda şi, între timp, fiecare a mai fost prin diverse ţări: Grecia, Italia. Înşelaţi, păcăliţi, furaţi, ei devin, la rândul lor, înşelători, păcălitori, hoţi. Aflat pentru prima oară pe drumul spre Irlanda şi, de fapt la prima ieşire în străinătate, Igor nu s-a dedat nici minciunii, nici neîncrederii, nici jafurilor. Dar, tocmai el, cel mai tânăr şi cel mai curat, tocmai el va pieri pe drumul către ţara izbăvirii.

Piesa începe cu o ciudată tranzacţie: Sergiu îi vinde lui Viorel cuvinte lituaniene. Dar le vinde în fals. Pentru cinci euro, Viorel primeşte cuvinte care în loc de „mă numesc", înseamnă „tatăl meu"... Cele câteva replici ale târgului sunt, pentru desfăşurarea acţiunii şi pentru creşterea conflictului, ca acea infimă cantitate de zăpadă care, desprinzându-se de pe creasta muntelui, provoacă avalanşa. Căci faptele care zădărnicesc drumul unuia, îl îngreunează pe al altuia şi îl ucid pe cel de-al treilea se petrec cu viteza acestui fenomen natural. Tras pe sfoară cu „lecţia" de limbă lituaniană, Viorel fură actele lui Sergiu. Fără a-şi da seama că nu mai are actele, Sergiu fură banii lui Igor. În pericol de a nu fi răsplătit pentru serviciul făcut, Lituanianul care procurase actele lui Sergiu ar fi în stare să ucidă. Sergiu scapă plătindu-l cu banii furaţi de la Igor. Fără banii de la mama sa, Igor nu poate pleca decât în cele mai grele condiţii: în container. Iar containerul îl ucide. Totul e caracterizat: şi condiţia personajelor ca indivizi şi ca aparţinători ai unei naţii, şi condiţia ţării şi naţia însăşi. „Sergiu: *Acum moldovenii din Irlanda au paşapoarte lituaniene, iar când o să intre România în Uniunea Europeană, ne facem cu toţii români.*" „Viorel: *Pe urmă intră Ucraina în Uniunea Europeană şi ne facem ucraineni... Nu, turci! Turcia precis intră înaintea Ucrainei. [...] Eu, dacă trebuie, mă fac şi chinez, numai să ajung odată în Irlanda aia!*" „Igor: *Măcar bine că în Irlanda voi fi lituanian şi nu moldovean.*" Atâta li s-a spus că ei sunt *moldoveni*, încât au uitat ce

sunt cu adevărat: e oare necesar ca România să intre în Uniunea Europeană pentru ca nişte oameni din Republica Moldova să devină români? Oricum, ei nu mai vor, iată, cu nici un chip să mai fie moldoveni... şi-ar schimba, după cum mărturisesc, condiţia cu oricare alta. Mai tragică decât moartea câte unui ins plecat să-şi găsească un rost, mai teribilă decât momentana stare economică precară este disoluţia naţionalităţii acestor oameni. „Igor: *Mamă, Moldova noastră este un container. Îl agaţă cine vrea şi îl duce unde pofteşte. Vrea în Kazahstan – îl duce în Kazahstan. Vrea în Europa, îl duce în Europa...*", precum şi consecinţele acestei disoluţii: i-a transformat pe oameni în hoţi, egoişti, bănuitori. Cât de nuanţat îşi caracterizează dramaturgul personajele: ultimul venit în grupul de trei, Igor, nu numai că nu cere nimic, dar el e singurul care dă ceva: dă de băut. Cu toate acestea, el e hărţuit, pur şi simplu, de către Viorel cu fel de fel de bănuieli. Răul cel mare, însă, jefuirea, nu i se trage de la Viorel care nu-i arată nicio înţelegere, ci de la Sergiu care-l apără împotriva lui Viorel...

Regizorul Cristian Dumitru s-a apropiat cu căldură de piesă şi a realizat mai mult decât o lectură. Mai bine zis, a prezentat o lectură îmbogăţită cu nuanţe ale rostirii (cu câtă gingăşie, cu cât regret pronunţă Mama numele rusesc diminutivat româneşte al fiului ei: *Igoraş!*), cu mici mişcări ori gesturi menite să ţină loc de evoluţii scenice, cu sublinieri muzicale.

CĂRȚI DE TEATRU

Mircea MORARIU

Exerciții de rememorare

Deopotrivă despre pictură şi despre teatru, aşa după cum ne previne subtitlul, cartea ***Spatele omului*** (Editura Nemira, Bucureşti, 2008) este o cercetare pe care George Banu o face asupra felului în care, la un moment dat, pictura a simțit nevoia să se teatralizeze sugerând acțiunea, iar teatrul pe aceea de a recurge la formule de expresie mai bogate decât pozițiile standard, încremenite, codificate, întrucâtva sculpturale, reuşind astfel să se „teatralizeze". Dar cartea este, înainte de orice, un produs editorial de excepție, alăturându-se astfel altora la fel de frumoase şi de valoroase, precum cele consacrate lui Andrei Şerban, lui Silviu Purcărete, lui Helmut Stürmer ori producțiilor Naționalului clujean de la *Hamlet* la Sarah Kane. Meritul revine, desigur, casei de editură, profesioniştilor de la R. A. *Monitorul Oficial* care au asigurat tipărirea, dar şi traducătoarei Ileana Littera. Prin reproducerea unora dintre cele mai de impact, mai expresive şi, desigur, mai pline de mister tablouri datorate unor maeştri din secolele al XIX-lea şi al XX-lea, *Spatele omului* ilustrează, la modul superlativ, concretizarea conceptului de carte-obiect. Dar o carte-obiect învestită cu plusvaloare intelectuală izvorâtă din felul în care comentariul subtil al lui George Banu nu ştirbeşte nimic din respectivul mister, ba, din contră, îi sporeşte specificul metaforic. *Spatele omului* mai e ceea ce aş numi un exercițiu de memorie şi de asociere. Fiindcă încercând să pătrundă în miezul nenumăratelor feluri în care spatele omului a ajuns să semnifice în teatru dar şi în pictură, teatrologul a fost frapat de numeroasele transferuri ce s-au realizat între cele două arte, indiferent că e vorba despre transferuri reale ori doar de cele pe care le intuieşte sau pur şi simplu le imaginează subiectivitatea sa îndreptățită de statutul de comentator avizat şi de intelectual de primă mână. Grăitor în acest sens mi se pare următorul fragment din *chapeau*-ul „Bibliografiei": „Această carte este, în primul rând, rezultatul explorării personale a marilor muzee europene, vizitate în perspectiva studiului întreprins asupra prezenței *spatelui* în pictură şi teatru. Explorare la care s-a adăugat experiența spectatorului care sunt şi care şi-a consultat memoria, veritabilă bibliotecă personală a oricărui om de teatru asiduu. Lucrarea de față poartă amprenta unei anchete desfăşurate, câțiva ani la rând, pe două fronturi: tabloul şi scena".

Parcurgerea cărții, lectura ei – şi folosesc termenul *lectură* în sensul ceva mai larg, similar celui cu care era înzestrat odinioară cuvântul *text*, chemat să acopere o realitate mai amplă decât o sumă de vorbe şi fraze reunite grație a ceea ce textologii numesc *principiu de coerență* – a însemnat şi pentru mine un generos exercițiu de memorie. Cu siguranță, mi-am amintit, stimulat de observațiile lui George Banu, o seamă de picturi celebre pe care le-am văzut fie în muzee, fie, mai ales, în albume de artă. Dar mi-am amintit de asemenea de anii în care citeam cărțile apostolilor teoriei receptării, în vremea în care era imposibil de imaginat scrierea unui articol cât de cât cu pretenții fără măcar un citat din Jauss ori din Iser. Anii în care credeam în teoria receptării la fel cum credeam în semiotică. Dar oare nu avea totuşi dreptate acum cvasiuitatul Hans Robert Jauss, atunci când, în cartea *Experiență estetică şi hermeneutică literară* (Editura Univers, Bucureşti, 1983), scria:

„Teoria lui Baudelaire asupra experienței estetice anticipează un element comun esteticii lui Freud și celei a lui Proust: nu percepția sensibilizată la noutate și nici uimirea produsă de reprezentarea unei alte lumi, ci mai întâi de toate calea deschisă către re-cunoașterea unor trăiri de mult îngropate în sine, către timpul pierdut spre a fi regăsit, dă adevărata dimensiune profundă a experienței estetice!"? Și oare nu avea dreptate Proust, când descoperind valențele multiple ale memoriei involuntare, miza pe o astfel de recunoaștere? Și, la urma urmei, prin exercițiul de memorie și de asociere pe care îl propune în cartea sa *Spatele omului*, nu cumva oare George Banu reia discuția, arătând că ceea ce contează nu este stabilirea unei ordini a priorităților, așa cum făcea profesorul de la Constanz, ci interacțiunea dintre nou și re-cunoaștere care generează reala profunzime a experienței estetice?

Sau nu era oare îndreptățit Wolfgang Iser, pe care l-am recitit recent (cf. *Actul lecturii- O teorie a efectului estetic*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006), să creadă că interpretarea „primește altă sarcină" și anume „în loc să descifreze sensul, trebuie să elucideze (*verdeutlichen*) potențialul de sensuri pe care le pune la dispoziție textul, din care cauză actualizarea prin lectură se desfășoară ca un proces de comunicare ce trebuie descris"? Și, de fapt, nu la o o elucidare a potențialului de sensuri ale *spatelui omului* și la descifrarea acestui potențial ca proces de comunicare ne invită prin cartea sa George Banu? Teatrologul descifrează și investighează mulțimea de sensuri posibile pe care le generează în pictură și în teatru *spatele omului*.

Pictura a descoperit ceva mai devreme cât de bogat în sensuri poate fi spatele omului. A făcut-o în secolul al XV-lea, odată cu desprinderea ei de narațiunea religioasă. În teatrul secolului al XVII-lea, întoarcerea spatelui era relativ îngăduită doar în spectacolele de bîlci, dar reprezenta deja „un semn de dezinhibare". Însă nu poți să nu te întrebi cum arătau oare, în acea vreme, spectacolele cu piesele unui Shakespeare ori ale unui Racine, piese mustind de acțiuni urzite pe la spate, de vreme ce arătarea spatelui uman, a spatelui actorului era încă tabu.

Lui Denis Diderot i-a revenit meritul de a fi descoperit potențialul expresiv al spatelui uman. A făcut-o în sfaturile devenite celebre date unei actrițe, despre care altminteri știm destul de puține – Domnișoara Jodin. Diderot viza astfel, în opinia lui George Banu, „o eliberare *reală* de sub tirania raportului frontal cu sala, o dezavuare a supremației acesteia". Iar atitudinea lui Diderot implica „puternice accente polemice". Estetica lui Diderot, scrie George Banu, își propune să privilegieze *evenimentul* și nu expunerea. Adică, să valoreze mișcarea, acțiunea. Enciclopedistul se dovedea astfel un promotor al modernității, o modernitate care în teatru se concretizează prin inventarea regiei. De fapt, nota Peter Brook, citat în cartea *Spatele omului*, „regia a început atunci când cineva a îndrăznit să arate pentru prima oară actorul cu spatele întors la public".

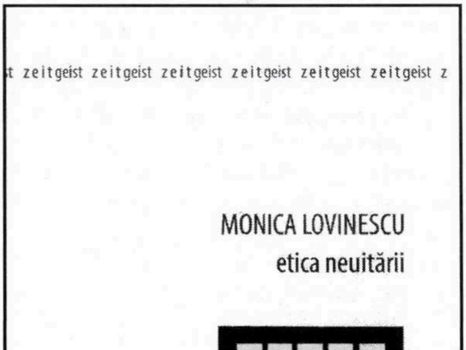
Și astfel mi-am reamintit de anii în care, cucerit de pragmatică, lucram la o teză de doctorat despre *Efectul de spectacol de la Diderot la Ionesco*, trecând, desigur, și prin creația altor scriitori de literatură dramatică ori teoreticieni care au dat sens și consistență sintagmei *teatru modern*. Am realizat astfel, la rândul meu, stimulat de reflecțiile din *Spatele omului*, o operație de reîmprospătare a memoriei. Căci meritul principal al teatrologului George Banu e acela de a ne lua cu sine în aventura spirituală pe care o propune, de a ne considera parte, de a ne acorda și nouă, cititorilor săi, șansa *re descoperirii*.

George Banu, *Spatele omului – pictură și teatru*, Editura Nemira, București, 2008.

În oglindă?

Sunt întru totul de acord cu Nicolae Manolescu care, în capitolul pe care i l-a consacrat Monicăi Lovinescu în *Istoria critică a literaturii române* (Editura Paralela 45, Bucureşti, 2008), apreciază că „într-o lume în care literatura a fost tulpina de trestie prin care un întreg popor a respirat, criticul literar a jucat rolul salvatorului de la înec. De n-ar fi fost decât atât, şi tot am avea motive să vedem în Monica Lovinescu unul dintre factorii esenţiali ai renaşterii literaturii noastre, pe fondul destalinizării Răsăritului, cum spune ea însăşi". Aş extinde observaţia afirmând că Monica Lovinescu, cea care în filmul lui Alexandru Solomon *Război pe calea undelor* spunea adevărul şi numai adevărul atunci când mărturisea că unica ei armă de luptă împotriva comunismului a fost un microfon, a reprezentat unul dintre factorii determinanţi ai renaşterii conştiinţei româneşti. Ai dezmeticirii sau *dezvrăjirii*, ca să utilizez un termen din eseul *Amintiri din casa morţilor* cu care Tony Judt încheie cartea *Epoca postbelică – O istorie a Europei de după 1945*. Cred, de asemenea, că are dreptate acelaşi Nicolae Manolescu când socoteşte că „cronicile Monicăi Lovinescu despre marile cărţi din rezistenţa anticomunistă din Europa de răsărit ar merita un comentariu separat". Cei care s-ar încumeta să îl facă au acum la dispoziţie cartea ***Etica neuitării***, apărută în anul 2008 în colecţia *Zeitgeist* a Editurii Humanitas (antologie şi prefaţă de Vladimir Tismăneanu). Volumul reuneşte în mai bine de 450 de pagini texte în care Monica Lovinescu a comentat dezmeticirea, dar şi reculurile ei, aşa cum s-au manifestat ele în cărţi, în spectacole de teatru, dar mai ales în *atitudini*.

Se poate ca sfârşitul de secol XX, dar nu numai el, să fi fost *melancolic*, aşa cum crede François Furet în cartea *Fascism şi comunism* (Editura ART, Bucureşti, 2007). Se prea poate iarăşi că în acelaşi sfârşit de secol, dacă nu cumva în chiar întreaga lui a doua jumătate, să fi fost „prizonierii unui orizont unic în istorie", după cum scrie Furet, numai că nu doar istoricii au fost cei ce au acţionat împotriva a tot ceea ce părea fi dobândit un „aer de fatalitate". Intelectualii sunt melancolici, aşa după cum îi califică Wolf Lepenies în cartea *Ascensiunea şi declinul intelectualilor* (Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2005), şi nu e exclus ca din pricina melancoliei să fi căzut pradă unui anume fel de terorism care a făcut ca vreo câţiva zeci de ani unii să fi dat tonul şi să fi gândit pentru alţii şi să o fi făcut în chip fatalmente greşit, cum ne spune Jean Sévillia în studiul său *Terorismul intelectual* (Editura Humanitas, Bucureşti, 2007). Au fost însă şi excepţii. De ambele părţi ale Cortinei de fier. Despre ele, despre cei care au sesizat natura mortală a comunismului şi asemănarea până la coincidenţă a acestuia cu fascismul scrie Monica Lovinescu în articolele şi comentariile antologate în volumul apărut la Humanitas. Realitatea fundamentală pe care o probează aceste scrieri constă în demonstrarea faptului că ideologia comunistă a acţionat la fel de



pernicios atât în Estul sovietizat cât şi în Occidentul care multă vreme şi-a pus între paranteze capacitatea de reflecţie şi analiză, nevăzând şi neauzind că „iluzia comunistă", cum o numeşte Furet în eseul său *Trecutul unei iluzii – eseu despre ideea comunistă în secolul XX*) Editura Humanitas, Bucureşti, 1996) e defectivă de adevăr şi de omenie. Poate tocmai de aceea, aşa după cum scrie Furet, „ideea comunistă a trăit mai mult în minţile oamenilor decât în realitate; şi mai mult în Vestul decât în Estul Europei". Occidentul fie s-a înşelat, fie s-a lăsat înşelat cu privire la natura reală, totalitară, a comunismului, la faptul că fascismul şi comunismul sunt „fraţi heterozigoţi", cum îi numea undeva Pierre Chaunu. „Fraţi gemeni – scria Vladimir Tismăneanu în cartea sa *Democraţie şi memorie* (Editura Curtea veche, Bucureşti, 2006) –, ori, dacă vreţi, bolşevismul şi nazismul au reprezentat expresiile patologice ale radicalismului politic din secolul al XX-lea". De fapt, Tismăneanu îl confirmă pe Mihail Sebastian care în *Cum am devenit huligan*, carte apărută la începutul anilor '30, remarca: „Marxismul şi fascismul pot cuprinde 100 de adevăruri politice decisive, dar amândouă pornesc de la o groaznică ignorare a omului. Sunt şi în marxism şi în fascism o lipsă de viaţă şi un abuz de scheme care le face din capul locului artificiale. Acest lucru se va răzbuna astăzi sau peste 100 de ani, dar se va răzbuna". (cf. Mihail Sebastian, *De două mii de ani – Cum am devenit huligan*; Editura Humanitas, Bucureşti, 1990).

În Est, comunismul a devenit atotstăpânitor prin teroare sistematică, instituţionalizată, prin organisme special create, după model sovietic, şi lucrul acesta a fost adesea pus în evidenţă şi puternic denunţat de Monica Lovinescu. În Occident, mijloacele prin care comunismul a devenit religie – e drept, neoficială, dar adorată de nepermis de mulţi intelectuali – au fost mai subtile, mai perverse, dar totuşi nu au depăşit lozinca-standard „cine nu e cu noi e împotriva noastră". Relevante în acest sens mi se par două situaţii oarecum simetrice şi care apar într-un anume fel în oglindă în cartea *Etica neuitării*. Le rezum.

La 12 martie 1966, Monica Lovinescu lansa în eter comentariul *Camus şi istoria*, prilejuit de reluarea pe o scenă pariziană a piesei *Les Justes*. Pe Camus, Monica Lovinescu îl numise în comentariul prilejuit de reeditarea *Carnetelor*, „un intelectual împotriva epocii sale". Reluarea piesei *Cei drepţi* i-a deranjat pe admiratorii stalinismului, care astfel s-au regăsit pe scenă într-o ipostază deloc flatantă. „Camus – scria Monica Lovinescu – a deranjat ieri, deranjează şi azi. Pentru cei adormiţi de-a lungul istoriei, pentru cei care n-au ridicat glasul când au fost victime de apărat, amintirea însăşi a victimelor e supărătoare. Lucrurile s-au schimbat – pretind ei – la ce să ne mai aducem aminte? Morţii să moară a doua oară în uitare, numai ei să nu fie obligaţi să se gândească la complicitatea lor, prin acţiune sau lipsă de acţiune, prin tăcere sau cuvânt, la măcelurile de conştiinţe sau de trupuri." *Cei drepţi* erau mereu puşi în antiteză cu cei *Cu mâinile murdare* şi care, astfel, îşi mai ascundeau colaboraţionismul cu o aberaţie criminală. Monica Lovinescu proceda şi ea la o atare antiteză, însă deloc în favoarea lui Sartre şi a oportunismului său denunţat de Eugène Ionesco în termenii următori: Sartre a vrut întotdeauna să se pună de acord cu mişcarea de gândire dominantă sau cu sentimentele dominante dintr-o epocă istorică". (Cf. Eugène Ionesco: *A rupe tăcerea – Convorbiri cu André Coutin*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008).

La 12 octombrie 1972, Monica Lovinescu citea pe unde scurte comentariul *Interzicerea „Revizorului", spectacolul lui Lucian Pintilie*. Comentariu din care cred că merită decupate două observaţii. „Am citit primele reacţii la *Revizorul* şi am putut realiza, chiar de la distanţă, că spectacolul trebuie să depăşească în luciditate crispată şi în amploarea viziunii critice, toate celelalte semnate de Lucian Pintilie, reprezentând un fel de salt calitativ al scenei româneşti". Saltul nu a mai putut fi valorificat, pentru că din 1972, după interzicerea *Revizorului*, Lucian Pintilie nu a mai montat nimic pe o scenă românească. Şi a doua observaţie, căreia îi sporeşte

amplitudinea atunci când e pusă în relaţie cu documentele scoase la iveală de Liviu Maliţa în cartea *Ceauşescu, critic literar* (Editura Vremea, Bucureşti, 2007). „Atenuate cu prilejul Conferinţei Scriitorilor, *Tezele din iulie* n-au fost deci abandonate, în numele lor se pune în aplicare un sistem de înăbuşire a valorilor ce par primejdioase. Nu e vorba de un caz sau altul, izolat. Totul se ţine într-un sistem unitar al ipocriziei. În acelaşi timp, se creează la Bucureşti Asociaţia *România* pentru a readuce în ţară exilaţii care reprezintă valori culturale. Dar în care ţară? Acolo unde valorile de cultură sunt condamnate la un exil intern?". Când, atât la Bucureşti, cât şi la Paris, un spectacol de teatru îngrijorează, desigur nu acelaşi, provoacă reacţii dure, care în micul Paris ajung până la a determina luarea de măsuri poliţieneşti, când la Paris un mare scriitor, incomod, e din nou dezavuat, iar la Bucureşti, unui mare regizor i se ia dreptul de a mai profesa şi spectacolul îi este scos de pe afiş printr-un comunicat oficial tipărit în *Scânteia* avem, cred, imaginea forţei malefice a mitologiei comuniste ce a ros deopotrivă Estul şi Vestul şi despre ale cărei acţiuni negative vorbeşte cartea Monicăi Lovinescu. Cele două situaţii aproape „în oglindă" mi se par revelatoare. Diferenţa e că Vestul nu a cunoscut decât teoria. Estului i-a fost rezervată şi practica.

Monica Lovinescu, *Etica neuitării*, antologie şi prefaţă de Vladimir Tismăneanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.

Teatru polonez de azi

Comentatorii politici, analiştii ori jurnaliştii au fost aproape unanimi în a observa felul cu totul diferit în care fiecare ţară din fostul bloc comunist din Europa de Est, dar chiar şi cele ce au făcut parte din Uniunea Sovietică, au găsit ori au înţeles căile de a o rupe cu trecutul. A contat, desigur, apetitul pentru reformă al noilor conducători, cât de legaţi de comunismul rezidual erau ei, dar şi experienţa democratică anterioară, de dinaintea sau de după Al Doilea Război Mondial, despre care vorbea Samuel P.Huntington într-o carte publicată în anul 1991: *Al treilea val – democratizarea la sfârşitul secolului al XX-lea*. Într-un anume fel, acest din urmă element era adus în discuţie, cu referire la România, şi de Stelian Tănase în cartea sa *Elite şi societate – Guvernarea Gheorghiu-Dej* (Editura Humanitas, Bucureşti, 1998). În ambele analize, ţara noastră nu stătea deloc bine, realitate în virtutea căreia drumul ei către capitalism a fost mult mai anevoios decât cel al Poloniei, bunăoară. Dintr-o carte din 2004, datorată Annei Politkovskaia, *Rusia lui Putin* – apărută şi în limba română în 2008, la Editura Meditaţii din Bucureşti – aflăm că, în vreme ce la Kremlin se afla o figură îndrăgită de mediile politice contemporane, Vladimir Putin, acelaşi Putin care astăzi face şi desface politica Rusiei chiar dacă nu mai e preşedinte, ci doar prim-ministru, dar asta după ce a făcut astfel încât nimeni altul decât alesul lui să îi ia locul, „deasupra Rusiei cobora o nouă iarnă polară". Nici din punct de vedere economic, lucrurile nu au stat la fel în fostele ţări comuniste. În unele, precum Polonia, Cehia ori Ţările Baltice au fost adoptate atitudini mai radicale şi, după o vreme de privaţiuni, s-au văzut rezultate concrete. În altele, reformele s-au desfăşurat cu încetinitorul, dar privaţiunile nu au lipsit din descrierea câmpului, căci prăbuşirea PIB-ului a fost inevitabilă.

Dacă supunem comparaţiei ce s-a întâmplat în teatru imediat după 1989, observăm însă că, în chip ciudat, lucrurile au evoluat cam la fel. Într-o primă etapă, mai peste tot în fosta lume comunistă, publicul a uitat de teatru. Despre cum au mers lucrurile în România ştim din proprie experienţă. Despre ceea ce s-a petrecut

în Rusia avem mărturia cuprinsă în cartea Marinei Davîdova, *Sfârşitul unei epoci teatrale*, tradusă în româneşte şi apărută în anul 2006 la Editura Nemira. Şi iată că, la sfârşitul anului 2008, la Editura bucureşteană ART, a apărut o excelentă *Antologie de teatru polonez contemporan,* recomandată mai ales prin titlul uneia dintre piese – *Made in Poland* – folosită şi drept titlu principal al cărţii, antologie alcătuită de Iulia Popovici, care semnează şi o consistentă *postfaţă*. Dar încă şi mai valoroasă mi se pare *prefaţa* scrisă de Roman Pawlowski, din care aflăm că „la începutul anilor '90 sălile teatrelor poloneze sunt goale, unii glumesc spunând că piesa cel mai des jucată e *spectacolul anulat*". Şi tot de la Roman Pawlowski aflăm că „maeştrii dramaturgiei poloneze... sunt mai degrabă preocupaţi să se răfuiască cu istoria regimului totalitar" şi că „dramaturgia nu e preocupată să ţină pasul cu schimbările de la răscrucea anilor '80–90". Exact ca în România ori ca în Rusia.

În primii ani de libertate, preponderente devin „tematica rusă", iar exemplele sunt dintre cele mai ilustre – Mrožek cu *Dragoste în Crimeea* (1993) ori Janusz Glowacki cu *A patra soră* (1999) – sau tematica americană, ilustrată de acelaşi Glowacki cu piesa *Antigona la New York* (1992). Semnalul de schimbare îl dau Marek Koterski, Grzegorz Nawrocki şi Ingmar Willquist. Cam prin anul 2000, situaţia se schimbă radical, noua generaţie de scriitori de literatură dramatică oscilând, în opinia aceluiaşi comentator, între „neorealism şi postdramatic", favorizând „dramaturgia martorilor oculari".

Piesele din antologia *Made in Poland* au fost scrise între anii 1991 şi 2004 şi ele au fost în aşa mod alese încât să surprindă dominantele evoluţiei literaturii dramatice din Polonia postcomunistă.

Prorocul Ilie, piesă scrisă în anul 1991 de Tadeusz Slobodzianek, subintitulată „poveste de necrezut în XIV scene", îşi plasează acţiunea în anii '30 ai secolului trecut, la graniţa polono-bielorusă şi dă seama despre atracţia pe care a exercitat-o multă vreme (o mai exercită şi azi) „recitirea" Bibliei „în mod elastic". Cu siguranţă, piesa nu are elanul non- conformist al *Evangheliştilor* Alinei Mungiu. Dar dacă *Prorocul Ilie* mai interesează şi astăzi, lucrul se explică nu atât prin subiectul principal – răstignirea unui fals prooroc – cât mai curând prin atracţia exercitată de temele secundare concentrate asupra specificităţilor etnice şi culturale ale minorităţilor. Explicabil, aşadar, de ce piesa a intrat rapid şi în spaţiul teatral românesc, dar nu a provocat interesul unui teatru de limba română, ci al unuia de limba maghiară – Teatrul „Tamási" din Sfântu Gheorghe, care a produs un excelent spectacol în regia lui Bocsárdi László.

Baladă pentru Zakaczawie, text apărut pe piaţă în anul 2002, datorat triumviratului alcătuit din Maciej Kowalewski, Krzystof Bizio şi Jacek Glomb, e simptomatic pentru interesul arătat decontului cu încărcata şi deloc prietenoasa istorie postbelică. Zackaczawie e un un cartier rău famat din oraşul Legnica, cartier rămas în conştiinţa locuitorilor drept unul al minunilor, o zonă de periferie populată de „lumpenproletariat" şi, în consecinţă, plină de culoare (ba chiar de culori tari). Aici sunt abrogate toate codurile lumii civilizate, legile sunt cele specifice locului. Banda lui Benek Ţiganu respectă însă o lege care îl obligă să nu fure

niciodată de la cei săraci ori de la ce mai slabi. Practică ceea ce se cheamă o haiducie în stil polonez. Când puterea în cartier e preluată de alţi bandiţi, legea cu pricina, relevantă pentru un anume cod al onoarei, e abrogată, semn că vremurile au devenit încă şi mai tulburi.

Made in Poland, piesă scrisă în anul 2004 de Przemyslaw Wojcieszek, tânăr scenarist şi regizor de film la origine, are în prim-plan un fel de *young hungry man* estic, din zilele noastre. Acesta îşi consumă elanul demolator instigând la revoltă. Piesa dezvoltă într-un anume fel binecunoscuta temă a băieţilor de cartier, reinventată în mai tot Estul european post-sovietic, poate însă nu cu delicateţea şi pluralul de semnificaţii din *Plastilina* lui Sigariov.

Să discutăm despre viaţă şi moarte, text din anul 2000, scris de Krzsystof Bizio, şi *Copilul*, piesă din anul 2004 datorată Mariei Spiss, au în comun nu doar faptul că redescoperă, la modul superior, ceea ce se cheamă genul teatrului scurt, cel al maximei conciziuni, care solicită ca într-un număr limitat de pagini să scrii o poveste teatrală cu cap şi coadă, cu intrigă, desfăşurarea acţiunii, punct culminant şi deznodământ, ci valorifică de asemenea una dintre cele mai în vogă teme ale dramaturgiei contemporane – aceea a noncomunicării – semn că ea nu şi-a epuizat resursele de semnificare odată cu încheierea perioadei de apogeu a literaturii absurde în forma ei clasică. Numite generic – Roşie, Albastru, Alb – personajele din *Să discutăm despre viaţă şi moarte* sunt nimeni alţii decât mama, tata, fiul, de fapt componenţii unei familii care mai este familie doar cu numele. Nu îşi mai spun nimic, se confesează altora, şi o fac utilizând intens telefonul, aşa cum se întâmplă în *Vocea umană* ori în mai toate romanele moderne, citadine, din perioada interbelică. *Copilul* e centrat pe abordarea ravagiilor pe care le produce în viaţa personală depersonalizarea individului, ca fapt aproape inexorabil ce defineşte societatea postindustrială. Preocupaţi strict de carieră, dar şi de avantajele pecuniare pe care le aduce cu sine excelenţa profesională, cei doi tineri din piesă – un El şi o Ea – rămân corigenţi la capitolul viaţă personală. Şi asta pentru că ea nu face parte, pentru moment, cel puţin, dintre *descriptorii* succesului. Cei doi pretind că se iubesc, dar se despart îndată ce se pune problema să aibă un copil.

Neîndoielnic, bijuteria dramaturgică din volumul apărut la Editura ART este piesa *Călătorie la Buenos Aires*, semnată Amanita Muskaria şi subintitulată *work in regress*. Amanita Muskaria e pseudonimul literar a două surori (dintre care una e actriţă) care povestesc în piesă tragedia propriei lor bunici. O femeie în vârstă, fostă profesoară, dar şi fostă „beneficiară" a tuturor relelor comunismului de tip sovietico-stalinist ajuns şi în Polonia, face eforturi disperate, concretizate în exerciţii tot mai puţin izbutite, de conservare a memoriei în faţa ravagiilor provocate de Alzheimer. Piesa a fost montată cu imens succes de Teatrul „Stefan Jaracz" din Lodz, fiind jucată de una dintre autoare: Gabriela Muskala. Adus în România, graţie eforturilor Institutului Cultural Polonez de la Bucureşti (care a contribuit la alcătuirea *Antologiei,* rezolvând nenumăratele probleme pe care le implică o astfel de întreprindere editorială), spectacolul a putut fi văzut nu doar în Capitală, ci şi la Teatrul „Ariel" din Târgu Mureş (implicat şi el în operaţiunea de publicare a volumului), în toamna lui 2008, cu ocazia „Bursei de piese noi româneşti". A fost o bucurie urmărirea acelui spectacol. Ca şi audierea celui realizat pentru Teatrul Naţional Radiofonic de regizorul Cristian Dumitru, cu actriţa Luminiţa Gheorghiu. Când va ajunge să fie cunoscută, sunt convins că piesa va atrage multe actriţe. Dar textul e doar pentru actriţele mari.

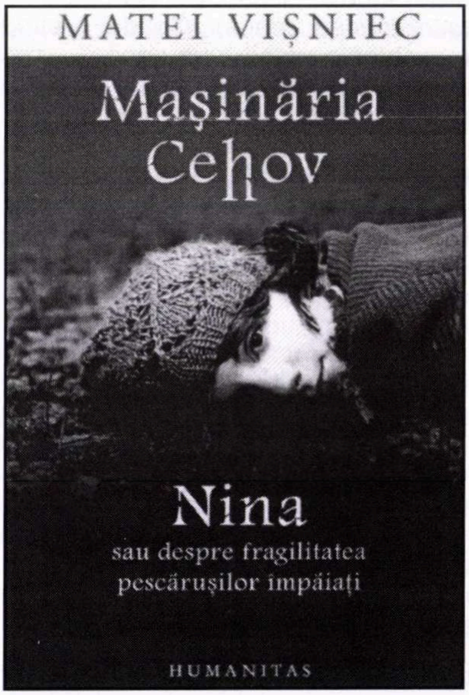
Made in Poland – Antologie de teatru polonez contemporan e o realizare notabilă. Şi o sursă de piese noi care merită cu prisosinţă să fie întruchipate pe scenă.

Made in Poland – Antologie de teatru polonez contemporan, Editura ART, Bucureşti, 2008.

Omagiu lui Cehov

Două piese inspirate din scrierile lui Cehov şi gândite ca un omagiu adus dramaturgului căruia i se datorează, odată cu *Pescăruşul*, iniţierea procesului de reformare a felului în care a fost concepută literatura dramatică modernă, sunt reunite de Matei Vişniec în volumul recent apărut la Editura *Humanitas* (Bucureşti, 2008). E vorba despre *Maşinăria Cehov*, piesă deja montată în anul 2003 pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, într-un spectacol care începea bine, continua mai puţin bine şi se termina de-a dreptul prost, în pofida faptului că avea în distribuţie mari actori (regia- Cristian Ioan), dar şi la Teatrul „Eugène Ionesco" din Chişinău (direcţia de scenă: Petru Vutcărău) şi despre o piesă inedită, cel puţin pentru mine, *Nina sau despre fragilitatea pescăruşilor împăiaţi*. Cele două piese sunt precedate de o *Scrisoare către Cehov*, scrisoare învestită cu un dublu rol. Mai întâi, Matei Vişniec îşi legitimează opţiunea stilistică de factură postmodernă de care se slujeşte în *Maşinăria Cehov*, piesă în care ne reîntâlnim cu celebre personaje precum Anfisa şi Firs, Lopahin şi Arkadina, Tuzenbah şi Solionîi, Sarah şi Lvov (din *Ivanov*), Cebutîkin şi Astrov, cu Olga, Maşa şi Irina, dar şi cu Bobik, copilul doar evocat în *Trei surori*, care vine să răzbune toate lucrurile rele pe care am ajuns să le credem despre el, dar şi cu Cehov însuşi. În al doilea rând, *Scrisoarea* conţine o seamă de observaţii pe care le socotesc fundamentale despre opera cehoviană. Să nu se înţeleagă însă că Matei Vişniec ar dori să ne ţină un curs despre Cehov. Dramaturgul simte pur şi simplu nevoia de a ne spune de ce îi place Anton Pavlovici, menţionând locul în care trebuie căutată modernitatea lui Cehov şi insistând asupra a ceea ce a însemnat reprezentarea pieselor sale pe scenele româneşti, în perioada comunistă.

Fraza-cheie prin care Matei Vişniec justifică „întâlnirea" eroilor cehovieni în spaţiul piesei *Maşinăria Cehov*, dar şi întâlnirea dintre dramaturg şi piesele sale, cred că e următoarea: „Gurile rele spun... că toate paginile de teatru pe care le-aţi scris nu formează, de fapt, decât o singură piesă". Frază completată prin alte câteva ce explică misterul pe care scrierile lui Cehov l-au exercitat nu doar asupra lui Matei Vişniec, ci şi asupra noastră, a tuturor celor care iubim teatrul. În „casa de nebuni a lumii cehoviene", marele clasic rus a închis o întreagă operă, „o lume pe cale să apună, o lume pe care istoria a măturat-o de altfel fără milă, imediat după ce aţi binevoit să muriţi". Nu e mai puţin adevărat că în Estul european aceeaşi istorie a pus cu de-a sila, în locul lumii înlăturate şi a ordinii izgonite, un sistem politic dement de ale cărui ravagii devastatoare pentru conştiinţa umană ne-a salvat, între altele, însăşi reprezentarea operelor lui Anton Pavlovici. „Şi aceasta întrucât – scrie mai departe Matei Vişniec – datorită regizorilor de pe vremea tinereţii mele, universul cehovian devenea o replică a propriei noastre încarcerări în casa de nebuni a comunismului". Replica cehoviană a putut fi auzită, continuă Vişniec, şi „din cauza faptului că nimeni nu vă putea cenzura întrucât făceaţi deja parte din *patrimoniul cultural al umanităţii*, cum se spunea pe vremea aceea. Or, cineva care făcea parte din *patrimoniul cultural al umanităţii* nu putea fi interzis, nici măcar atunci când piesele sale erau montate în modul cel mai extravagant şi nonconformist cu putinţă".



După părerea mea, aici ar fi ceva de discutat, căci simpla prezență în „patrimoniul cultural al umanității" nu însemna un certificat de infailibilitate în ochii vigilenților cenzori comuniști. Din același patrimoniu făcea parte, de bună seamă, Shakespeare bunăoară, însă, datorită conținutului politic explicit al multora dintre scrierile sale, cenzura era extrem de vigilentă atunci când ele erau aduse pe scenă în montări îndrăznețe, calificate drept „provocatoare". Shakespeare nu a fost interzis cu totul, dar „ciuntit" a fost și nu de puține ori. Interziși de-a binelea au fost scriitorii absurdului care, încă în viață fiind, au devenit scriitori de „patrimoniu" și tocmai din pricina faptului că ei au fost puși sub obroc a fost atât de intens jucat Shakespeare, după cum susține Jan Kott în cartea consacrată contemporaneității „Marelui Will". Și la fel de interzis, deși anterior lui Cehov însă tot „de patrimoniu", a fost Gogol. Să ne amintim de episodul *Revizorul* lui Lucian Pintilie (1972) și ne dăm ușor seama că cenzorii comuniști nu erau deloc sensibili la „finețuri" de genul acesta.

Indubitabil, are dreptate Matei Vișniec atunci când vede în Cehov marele precursor al absurdului. Însă nu e tocmai adevărat că „nimeni" nu-și amintește acest lucru. Stau mărturie exegezele și studiile critice care vorbesc despre aceasta. Nu știu însă ca cineva să fi observat că acel trecător episodic din *Livada de vișini*, „personaj fulgurant și misterios", cum îl numește Vișniec, care „trăiește doar pe durata a două replici" ar fi „strămoșul lui Vladimir și Estragon". El servește drept personaj de legătură în *Mașinăria Cehov*.

Mai are dreptate dramaturgul român trăitor la Paris atunci când, în aceeași *Scrisoare către Cehov*, sesizează că „de fapt, marele personaj pe care l-ați creat este atmosfera". Iar prezentul verbului *a fi* îmi întărește convingerea că nu e vorba despre o înțelegere limitativă a cuvântului *atmosferă*, că el nu se referă doar la reprezentațiile clasice și clasiciza (n)te, *à la russe*, în care se beau interminabile cești de ceai și plouă cu lungi tăceri. Cu genul acesta de poncife s-au luat la trântă marile spectacole din anii '70 pe care sunt sigur că le-a văzut și Matei Vișniec.

„Ciocnirea" personajelor diferite din piesele lui Cehov, întâlnirea lor deloc tandră ori caldă cu cel care le-a zămislit dau, așa după cum spuneam, miezul *Mașinăriei Cehov*. Și chiar dacă mecanismul piesei nu e îndeajuns de bine reglat, dând impresia că scenele din care e făcută lucrarea sunt alăturate, nu însă și suficient de coagulate, *Mașinăria Cehov* cred că merită cel puțin încă un spectacol pe o scenă românească.

Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați e un fel de „15 ans après". Dar e mai mult decât atât. Ne sunt readuși în fața ochilor obosiți și îmbătrâniți Treplev și Nina Zarecinaia care, copleșiți de eșecul viețiilor lor, sunt gata să plece la Moscova spre a i se alătura lui Lenin și revoluției sale. La Moscova ori la Zürich. Despre revoluție au aflat datorită ziarelor ce le-au fost aduse de un Trigorin defel afectat de trecerea timpului și cu apariții la fel de inoportune ca în urmă cu 15 ani, apariții care dau peste cap destinul molcom al celor două „ființe artiste", cu idealuri frânte. Citind piesa, mi-am amintit că odinioara un critic, e vorba despre Mira Iosif, comentând reprezentarea *Pescărușului* în viziunea lui Liviu Ciulei și în spectacolul de la Teatrul „Bulandra" din anul 1977 (cf. *Teatrul noastru cel de toate serile*, Editura Eminescu, București, 1979), punea întrebarea fundamentală: „oare cum sfârșește piesa lui Konstantin Gavrilovici Treplev?. Se poate să se termine și așa cum ne arată Matei Vișniec în *Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați*, făcându-i pe Nina și pe Treplev antipatici lui Cehov care, după cum observă Vișniec în *Scrisoarea către Cehov*, nu a crezut în revoluții. „Singura revoluție de care umanitatea ar avea nevoie este ca oamenii să devină mai... umani".

Sigur e că cele două piese ale lui Matei Vișniec incită și cheamă la reflecție. Dar și la reprezentare.

Matei Vișniec, *Mașinăria Cehov – Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați*, Editura Humanitas, București, 2008.

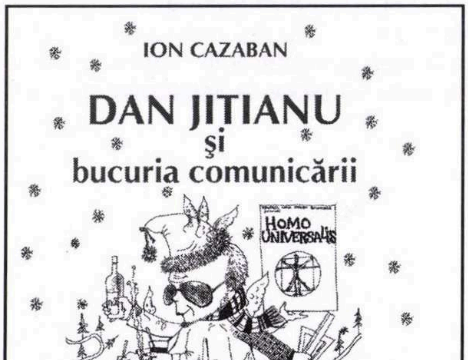
Nicolae PRELIPCEANU

DAN JITIANU,
un om pentru toate anotimpurile

Am observat de multe ori importanța unei colecții cum este *Galeria Teatrului Românesc* pentru păstrarea memoriei unei arte prin definiție efemeră, dar nu perisabilă. Fiecare carte din această colecție a deschis o pagină ce părea închisă pentru totdeauna din această viață, trecătoare ca orice viață, care este spectacolul de teatru, cu oamenii care-l animă şi îl înnobilează. Publicul vede numai actorul, îl ține minte pe actor, se duce la teatru ca să-l vadă pe actor, să o vadă pe actriță, de preferință deja celebri. Puțini sunt aceia care se mai gândesc la regizor, cel care pune în mişcare toată acea maşinărie complicată, demiurgul... Cât despre scenograf, cine să se mai gândească la el? Deşi, nici rolul său nu e departe de acela al unui regizor. El este regizorul spațiului scenic, este, de fapt, co-regizorul spectacolului.

Dacă până acum am putut citi în colecția menționată mai sus mai ales cărți despre actori şi regizori, iată că o apariție recentă ne aduce în față figura unui scenograf, arhitect de formație, dar şi arhitect al câtorva spectacole remarcabile, de care, poate, unii îşi mai aduc aminte. Căci dacă teatrul e o viață trecătoare, mai trecătoare sau mai rapid trecătoare chiar decât viața propriu-zisă, nici scenografia nu e o construcție mai puțin trecătoare. Scenograful nu construieşte case şi oraşe, monumente, el construieşte, aşa cum credea şi Dan Jitianu, subiectul cărții lui Ion Cazaban (recent apărute în colecția inițiată de Fundația „Camil Petrescu" şi revista *Teatrul azi*), monumente trecătoare. Monumente ale unor secvențe de viață care se sting odată cu ultima replică, odată cu ultimul spectator care vine să le vadă, să le trăiască.

Viața lui Dan Jitianu a fost prea scurtă, nedrept de scurtă. El şi-a încheiat opera şi viața după ce împlinise abia 54 de ani, din cauza necruțătoarei boli a secolului trecut şi a celui de azi. Ion Cazaban reuşeşte în volumul intitulat ***Dan Jitianu şi bucuria comunicării*** să ne readucă în memorie secvențele unei vieți teatrale efervescente, în centrul căreia se află subiectul cărții sale, acel gentleman care a fost Dan Jitianu, oamenii cu care a colaborat, Liviu Ciulei sau Alexandru Tocilescu, dar şi o galerie de prieteni mai puțin cunoscuți astăzi, cu care s-au petrecut tinerețile studentului la Arhitectură, incursiunile lor pe munți sau la 2 Mai, trezind probabil în mulți dintre cititorii cărții amintiri ale unor vremuri apuse, vârste apuse. Dar cartea nu e una melancolică decât în subtext, căci vremea se simte cum curge spre finalul ineluctabil al unui artist discret şi ferm, al unui om cu convingeri clar definite şi cu date profesionale evidente, de excelență. Căci Ion Cazaban reuşeşte, făcându-ne să trăim alături de Dan Jitianu ani şi evenimente artistice, reuşeşte, spun, să ne traducă arta scenografiei aşa cum mulți nu s-ar fi aşteptat să o descopere. Căci în spatele fiecărui perete, al fiecărei uşi, al fiecărui element de decor stă, ne spune Ion Cazaban, un gând al artistului, o întrebare a lui sau



o decizie artistică fundamentală. De la primele sale schiţe scenografice, la un film precum *Pădurea spânzuraţilor* şi până la ultimul său spectacol, cu *On mourira jamais*, pe o piesă de Matei Vişniec, în regia lui Alexandru Tocilescu, la Paris, parcurgem în paginile cărţii *o operă*. După ce, din amintirile prietenilor şi din însemnările lui Dan Jitianu, în capitolul „Mărturii de viaţă", parcursesem o *viaţă*. Acest „vizionar al provizoriului", cum îl califica însuşi Dan Jitianu pe scenograf, şi-a trăit profesia, ca şi viaţa, cu seriozitate şi profunzime, fără a căuta vreodată să epateze pe cineva, dimpotrivă, comunicând şi participând la comunicarea cu ceilalţi, aşa cum numai un om cu o bună educaţie şi stăpânire de sine, atât de rar prin mediile noastre româneşti, ar mai face-o. Merită să stăruiţi, la lectura cărţii, asupra scenografiilor pe care Dan Jitianu i le-a dedicat lui Caragiale, sau asupra celor dedicate lui Marin Sorescu; pentru acesta din urmă, pentru toate piesele la care a lucrat Dan Jitianu, vreau să spun, el concepând un fel de spaţiu sintetic, o esenţă a dramaturgiei poetului, semn al unei reflecţii asupra subiectului său, proprie artistului adevărat. Dar Ion Cazaban descoperă, în cronicile timpului şi în mărturiile celor cu care Dan Jitianu a colaborat, ori ale celor cu care a fost prieten – printre care, mereu, Mihai Nadin, azi o personalitate universitară americană, şi Ana Maria Narti, azi, şi domnia sa, personalitate critică şi politică în Suedia –, faţetele mai puţin vizibile ale personalităţii marelui scenograf.

În ce mă priveşte, îi păstrez o amintire frumoasă, din anii '80, când îl întâlneam, înainte de plecarea lui Alexandru Tocilescu, împreună cu acesta, în apartamentul de lângă Gara de Nord al unei cunoscute poete. Era, dacă îmi aduc bine aminte, un bărbat liniştit, care vorbea numai atunci când avea ceva de spus, ştiind să-i asculte şi pe ceilalţi, privind cu blândeţe la lumea prin care trecea. Colereta sa caracteristică m-ar fi făcut să mă aştept la o persoană rece, de o răceală chiar agresivă, şi surpriza era mare când descopeream că omul e, dimpotrivă, comunicativ şi civilizat, cald şi profund.

Dan Jitianu, o carieră strălucită, alături de mari artişti ai scenei, cu care a colaborat, discret, aşa cum se purtau spiritele alese în anii aceia, urmaş al unor intelectuali străluciţi; purta mereu la gât – ne reaminteşte Ion Cazaban –, decoraţia pe care o primise bunicul său (inginer cu studii la Charlottenburg, un timp angajat al uzinelor Krupp, apoi comandantul şcolii militare de artilerie) de la regele George al V-lea al Marii Britanii. Un om al cărui contur se mai poate citi în paginile cărţii acesteia, deopotrivă ziditoare şi melancolică, un adevărat „om pentru toate anotimpurile", ca să citez titlul celebru al unui film nu mai puţin celebru din vremea vieţii şi operei lui Dan Jitianu.

Adrian MIHALACHE

Incursiuni prin spaţiile teatrale

Trebuie să mărturisesc că am amânat orice alte obligaţii, pentru a mă cufunda în lectura cărţii lui Octavian Saiu, ***În căutarea spaţiului pierdut*** (Editura Nemira, Bucureşti, 2008). Îl cunoşteam pe autor ca pe un tânăr literat dezgheţat, umblat şi cultivat. Mai mult decât o delectare, lucrarea s-a dovedit a fi o provocare. Face parte dintre acele cărţi vii, incitante, care te îndeamnă să dialoghezi cu autorul, să-ţi confrunţi ideile cu ale lui, să-l contrazici uneori, într-un cuvânt, să gândeşti.

Mă aşteptam la o eseistică spumoasă, dar am avut parte de o carte serioasă. Stilul este vioi, antrenant, uneori pasionant, dar demersul este ştiinţific, metodic, fără a fi pedant. Avem de-a face cu o analiză aprofundată şi originală a spaţiului teatral. De la bun început, autorul îşi circumscrie obiectul şi îşi precizează metoda. Nu este nicidecum vorba despre „spaţiul scenic", despre „scenografie", ci de *„spaţiul teatral*

ca sinteză între lumea scenei şi universul spectatorului" (pag. 8). Acesta include trei elemente: „arhitectura unei scene, locul de unde un spectator priveşte şi traseul unui spectacol" (pag. 9). În spațiul teatral sunt imersați, deopotrivă, actori şi spectatori. Regizorul şi scenograful îl construiesc, dar tot prin el se şi definesc. În el şi prin el, vocea *autori*tară a *autor*ului se afirmă răsunător sau se destramă în şoapte, în funcție de raportul dintre spațiul inefabil al textului, născut, acesta, din „proiecția imaginară a materiei literare" şi spațiul concret al actului teatral (pag. 9). Teoreticianul se află şi el „acolo", prins în mrejele unui câmp de forțe efemer, dar intens, generat de evenimentul spectacular, dar, spre deosebire de consumatorul obişnuit, el are obligația să-şi păstreze luciditatea şi să-şi activeze memoria. Pentru ca să reuşească acest lucru, are nevoie de o metodă. Octavian Saiu respinge *de plano* metoda semiotică, mult uzitată de alții, deoarece „orice analiză a spațiului teatral ca sistem de semne certifică rolul de *observator detaşat* (*s.n.*, A.M.) al spectatorului, instanță ce judecă şi descifrează componentele vizuale, verbale, dinamice şi muzicale ale unui produs scenic finit" (pag. 8). Or, spune Octavian Saiu, „tentația unui privitor de a se desprinde de cadrul său spațial, pentru a-l analiza, este, fie şi ca ipoteză de lucru, o zădărnicie" (*ibid*). Urmează că, dacă spațiul scenic poate fi oricând supus unei analize semiotice, spațiul teatral „rămâne mereu în afara metodelor laborios exacte ale semioticii" (*ibid*). Ce metodă utilizează, atunci, Octavian Saiu, în propriul lui demers? El nu ne-o spune explicit, dar rezultă indirect că este vorba de *metoda observării participative*, proprie antropologiei culturale. Observatorul (criticul) nu poate fi cu totul „detaşat" de ce i se întâmplă, dar nici nu se lasă complet imersat în experiența teatrală la care participă. Iată modul de abordare pe care autorul şi-l asumă: „În paginile acestei cărți, spațiul este privit când dintr-o parte, când din cealaltă, dar mereu într-o perspectivă ce le apropie" (pag. 6). Cu alte cuvinte, el se situează când în spațiul spectatorului, când în spațiul scenic, schimbarea autoimpusă a punctului de vedere garantându-i luciditatea şi ascuțimea spiritului critic. Este un progres evident față de perspectiva studiilor culturale, fondată, aceasta, pe paradigma comunicării.

Dacă Octavian Saiu îşi defineşte clar metoda, el nu este consecvent în aplicarea ei. Dacă ar fi, ar trebui ca, în cercetarea lui, să se refere exclusiv la teoriile asupra spațiului teatral, expuse la modul discursiv de Richard Wagner, Gordon Craig, Adolphe Appia, Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Peter Brook etc., respectiv la spectacole pe care le-a văzut el însuşi, nu despre care a auzit, a citit, sau pe care le-ar fi vizionat ca înregistrări. „Într-o înregistrare video", o spune chiar el, „spațiul unui spectacol e un surogat vizual, pentru că îi lipsesc ecourile, freamătul, schimbul de energii între scenă şi sală, între actor şi spectator. Spațiul teatral, pentru a fi pătruns, trebuie trăit" (pag. 6). Or, majoritatea analizelor din cuprinsul cărții, când nu sunt întemeiate pe discursurile explicite ale creatorilor, au ca obiect spectacole pe care autorul nu avea cum să le vadă. Atunci, pe ce se bazează (vorba lui Moromete!), când face afirmații despre ceea ce n-a cunoscut nemijlocit?

Evident, aici autorul a căzut în capcana pe care singur a instalat-o, nechibzuit, în prefață. Dacă i-am lua metoda în serios, nimeni n-ar trebui să mai scrie despre forme teatrale revolute, cum ar fi teatrul antic grec şi roman, teatrul medieval, renascentist, baroc etc., după cum n-ar trebui să aducă, în sprijinul argumentelor sale, spectacole pe care nu le-a văzut. Or, lucrurile nu stau deloc aşa. Relatări scrise, imagini disparate, sau înregistrări paupere sunt perfect apte să ne sugereze idei interesante, cu condiția să ştim să le privim cu empatie şi să le utilizăm cu prudență. Nu putem face o judecată de valoare asupra unui spectacol pe care nu l-am văzut, dar putem să-l „înțelegem", chiar dacă imperfect, folosind mărturiile altora şi să-l integrăm sistemului nostru interior de referință. N-am asistat la premiera lui *Hernani*, dar ştiu destul de bine, din memoriile contemporanilor lui Victor Hugo, cum au jucat

actorii şi cum au reacţionat spectatorii. De aceea, pot scrie ceva pertinent despre spaţiul teatral din timpul romantismului. Informaţia şi imaginaţia pot foarte bine hrăni speculaţia, atunci când dorim să susţinem o teză prin argumentare indirectă. Octavian Saiu îşi dă singur seama, în cele din urmă, că puritatea metodei riscă să submineze calitatea analizei. După ce, la început, a negat pertinenţa abordării semiotice, când vorbeşte, în ultimul capitol, despre *Scaunele* de Ionesco, în regia lui Victor Ioan Frunză afirmă că „o foarte atentă analiză *de tip semiotic* (*s.n.*, A.M.) a spectacolului ar fi cea mai indicată şi pe drept meritată – un studiu ce aşteaptă să fie scris..." (pag. 328). Atunci, cum trebuie să fim: observatori participativi, sau semioticieni detaşaţi? Rămâne, vorba unei vechi anecdote, aşa cum „am stabilit în tren".

Partea întâia a lucrării, intitulată „Arheologia spaţiului teatral", ne poartă, în zborul păsării, de la amfiteatrul grec la sala de teatru din secolul al XIX-lea. Găsim aici, risipite, multe observaţii inteligente şi interesante. Amfiteatrul grec, deschis, constituie un spaţiu teatral în care „imaginea transcendenţei se reflectă în îngemănarea dintre mărginit şi nemărginit" (pag. 40), în timp ce amfiteatrul roman, închis ca cerc sau ca elipsă, se mulţumeşte cu statutul de sală de sport sau de stadion. Spaţiul teatral medieval şi renascentist este chiar spaţiul urban, observă Octavian Saiu, care distinge, pe bună dreptate, ritualul performat în catedrale – doar aparent teatral – de procesiunile teatrale de pe străzi şi de spectacolele din pieţe. S-ar fi impus o menţiune privind spectacolele – îndeosebi dansante – desfăşurate în faţa catedralei, pe *parvis*. Lipseşte, din această trecere în revistă, o analiză a spaţiului teatral baroc, a cărui complexă maşinărie scenică trimite înainte la tehnologia multimedia de astăzi. Ar fi interesant să-l explici pe Lepage prin Bernini.

Partea a doua, „Poetici ale spaţiului teatral", fiind bazată pe texte şi manifeste, a fost mai uşor de redactat. Wagner, Appia, Craig, Brecht şi-au justificat, fiecare, demersul *in extenso*. Unii chiar s-au explicat mai mult decât au reprezentat. Păcat că lipseşte Reinhardt, care a încercat să recreeze spaţiul teatral medieval.

Noile spaţii, apărute în efervescenţa anilor '60 ai secolului trecut, sunt analizate cu pătrundere, cu toate că autorul nu avea cum să le cunoască prin experienţă directă, în secţiunea întitulată cam nefericit „Estetica spaţiului nou" (nou, în raport cu ce?). Este vorba, de fapt, de crearea unui spaţiu al modernismului împins până la limită. În acest cadru, remarc drept excelentă ideea de „spaţiu haotic" în demersul trupei Living Theatre. Trebuia insistat, însă, asupra ei, pentru că multă lume confundă haoticul cu dezordinea, cu arbitrarul, respectiv cu aleatorul. Or, spaţiul haotic este configurat conform unei ordini extrem de riguroase, care, fiind extrem de complexă şi incluzând anumite grade de libertate, este luată deseori drept contrariul său.

Capitolul al IV-lea, „Spaţiul postmodernităţii" (impropriu, dat fiind că postmodernismul implică o multiplicitate a spaţiilor de orice fel), tratează spaţiile teatrale pe care autorul le consideră ca fiind supuse paradigmei postmoderne. Personal, nu cred că limbajul postmodernismului, cu conceptele, dar şi cu clişeele sale (abandonarea marilor naraţiuni, relativismul punctelor de vedere, noul ca artă combinatorie etc.) este relevant pentru transformările spaţiului teatral de la sfârşitul secolului trecut. Cred că, din punct de vedere conceptual, marea schimbare este cea de la dramatic la postdramatic, despre care nu ni se spune nimic. Multe dintre analizele din capitolul IV nu doar că ar rămâne valabile, dar ar câştiga în anvergură, dacă ar fi reformulate în conformitate cu această din urmă dihotomie. O altă problemă de construcţie a cărţii este faptul că spaţiul teatral japonez este analizat numai în contextul postmodernităţii. Admit că un studiu aprofundat al acestuia ar fi necesitat o altă carte (Octavian Saiu a scris-o deja, dacă nu mă înşel), dar interacţiunile dintre teatrul oriental şi cel occidental au existat şi înainte de postmodernism (Brecht, Mnouchkine). Acestea fiind zise, observaţiile subtile nu

lipsesc. Am citit cu satisfacție analiza comparativă a raportului scenă/sală în teatrul european şi în cel japonez. În teatrul european, sala este cea care păstrează tradiția, în timp ce scena se schimbă mereu, urmând moda. În modelul oriental, nu sala, ci scena este spațiul care păstrează cu sfințenie trecutul, pe când sala se reconfigurează tot timpul, ajungând să semene cu „habitatul unei nave spațiale, cu traduceri simultane la cască şi scaune ergonomice" (pag. 296).

Ultima secțiune a cărții este dedicată unor spații teatrale în context românesc, rezultate din creațiile lui Victor Ioan Frunză, Silviu Purcărete şi Radu Afrim, pe care autorul le cunoaşte „pe viu". Analizele sunt interesante şi pertinente, dar lipseşte încadrarea în contextul internațional, cu precizarea relațiilor dintre spațiile propuse de regizorii amintiți şi alții, notorii, din lume.

Lipsesc, din bibliografie, texte esențiale şi apar, în schimb, altele, nesemnificative. George Banu trebuia să apară cu *Roşu şi aur*, carte esențială pentru spațiul teatral, nu cu *Le rideau*, care este un eseu fenomenologic despre cortină. Pierre Francastel, figură tutelară pentru demersul autorului, apare doar cu *La figure et le lieu*, în timp ce *Realitatea figurativă* lipseşte, cu toate că aici se tratează aprofundat spațiul teatral din Renaştere. Este inadmisibil să pui la grămadă, în ordinea alfabetică a numelor autorilor, tot soiul de cărți şi de articole. Lucrări fundamentale, dar generale, fără legătură directă cu tema (Adorno, Aristotel, Bachelard, Barthes), cărți de teorie teatrală relevante (Borie, Brecht, Craig), enciclopedii (Oxford) stau alături de simple articole (Bilington) şi de cărți menționate doar în treacăt (Borges, Camus). De altfel, referințele la surse sunt puține în text, ceea ce înseamnă, probabil, că demersul este atât de original încât bibliografia e pusă mai mult de formă.

Stilul alert şi expresiv este o încântare, dar neglijențele numeroase produc supărare. Se pare că Octavian Saiu are o predilecție pentru cuvântul „superb", pe care-l foloseşte, ca adjectiv sau ca adverb, în legătură cu toate cele ce-i plac. Expresiile franceze sunt ortografiate aproape fără excepție greşit (teatrul este à *l'itallienne*, *hélas* este scris cu perseverență *hellas*, ca sucul). Sintagma latină *locus communæ* este gramatical greşită şi impropriu folosită. Este limpede că redactoarea de carte Georgiana Paraschiv nu şi-a făcut datoria, din lene, incompetență sau amândouă la un loc. Aceasta nu-l scuză, însă, pe autor, care, redactându-şi textul la calculator, ar fi putut recurge la *check spelling*. Titlul este frumos, dar înşelător. Spațiul teatral nu s-a pierdut niciodată, doar că s-a transformat mereu. E ca în cântecul lui Mihai Mărgineanu: *„Jana nu e moartă, Jana se transformă"*.

Constantin PARASCHIVESCU

Magicul histrion

Am regretat, cu ani în urmă, părăsirea scenei ieşene de către actorul Dionisie Vitcu (1992). Nu ştiu de ce, nu e în căderea mea să cercetez motivele, dar – poate că o ştie, poate nu – era o prezență de autoritate artistică, de o expresivitate specială, cu cap rotund de băiețaş bosumflat, ochi întrebători şi aer de şotii (Guliță), dar şi serios, sensibil şi liric (Miroiu) sau afectat dramatic (Harpagon), „unul dintre marii actori ai teatrului românesc", cum îl numeşte profesorul ieşean Liviu Leonte, „o prezență scenică magnetică, aşa cum nu am mai întâlnit de la Gr. Vasiliu-Birlic încoace". S-ar putea spune, cu deplină certitudine, un *histrion complet*. Şi părăseşte scena!... Dar nu teatrul. L-am regăsit, după puțin timp, creator al unui spectacol ingenios cu o piesă dificilă a lui Matei Vişniec (şi titlu lung care începe cu *Bine, mamă*...) la o clasă de actorie a

Universităţii din Iaşi, deci profesor, deci autentic regizor; îl regăsesc acum în pagini tipărite despre viaţa şi cariera unui bine cunoscut nouă „măscărici şi mâzgălici", George Ciprian, în volumul ***Actorul cu mârţoaga*** (aluzie la piesa *Omul cu mârţoaga*) şi subtitlul „file din viaţa OMULUI Haralambie Cutzaftachis" (Princeps Edit. Iaşi, 2006). Dacă iau în seamă cele şapte volume publicate între 2001–2006, menţionate sub titlul „De acelaşi autor" (majoritatea versuri), pot spune, parafrazând, că e, la rându-i „măscărici şi mâzgălici" (doar că n-a scris piese. Dar... mai ştii?). Şi îl regăsesc în volumul *Actori poeţi – poeţi actori* cu o mărturie histrionică: „Demiurg e, ctitor luminii şi lumii / de oameni cu patimi, / cu dor şi cu lacrima-n zâmbet / la datini. / Stelaru-lunatic-nebunul / identic cu semenii lui, cu nimeni / nu e, cu niciunul" (*Artistul de teatru*).

Volumul reproduce teza de doctorat a profesorului Dionisie Vitcu. De ce tocmai G. Ciprian? Profesorul universitar Eugen Nicoară formulează o similitudine în postfaţă: „Portretul făcut actorului şi scriitorului G. Ciprian este, în aceeaşi măsură, şi un ingenios autoportret. Puse faţă în faţă, ele realizează un altul, care se vădeşte a fi al condiţiei umane înseşi. Evident, la nivelul cel mai rar posibil, acela al umorului de calitate". La rândul lui, Dionisie Vitcu observă în motivaţia opţiunii: „În domeniul teatrului, al profesiei, G. Ciprian este unic, şi singurul *actor dramaturg* care îşi merită pe deplin numele în istoria teatrului românesc. Aceasta nu înseamnă că n-au mai existat actori care să scrie teatru şi să facă adaptări, dar niciunul nu s-a ridicat la un înalt nivel creator precum G. Ciprian". (Ei, aici îl contrazic puţin, amintindu-l pe Alexandru Davila şi, dacă ne mai apropiem de a doua jumătate a secolului douăzeci, chiar de concitadinul autorului, Ion Omescu, deşi ale sale piese n-au avut şansa aceluiaşi ecou naţional şi internaţional). I-a stat la dispoziţie un generos material documentar prin propriile mărturii ale lui Ciprian din volumul *Măscărici şi mâzgălici*, „o vastă şi documentată cronică dramatică", zice domnul Vitcu, având în vedere că pe lângă date biografice, află în el comentarii pertinente despre teatrul românesc din prima jumătate a secolului XX, repertorii, distribuţii ş.a.m.d. Astfel, relatează în câteva capitole succinte ivirea pe lume, copilăria şi studiile liceale ale lui Gheorghe Constantin Pană, înmatriculat Constantinescu la şcoală („finul scroafei! Băftosul! „numit astfel pentru că la patru ani a fost salvat din gura unei scroafe furioase), apoi la Conservator cu C.I. Nottara şi începutul de carieră (un an la Craiova, apoi Bucureşti). Dar e interesat îndeosebi, de unele aspecte „rămase în umbră" privind interpretările actoriceşti, opiniile unor mari personalităţi despre „omul şi literatul G. Ciprian", preocupările faţă de poezie şi, important, „anticiparea absurdului, ca predecesor al lui Urmuz şi precursor al lui Eugen Ionescu".

Vitregit de un fizic dezagreabil la înfăţişare, G. Ciprian a trebuit să lupte pentru a se afirma în teatru, având parte de roluri care exprimau stări malefice, vindicative, ură şi violenţă. Nu de puţine ori avea nevoie de „proptele", cum s-a întâmplat la venirea în Bucureşti, când directorul Teatrului Naţional, Alexandru Davila, nu l-a plăcut şi nu l-a primit şi abia sub directoratul lui Pompiliu Eliade, succesorul său, a intrat în trupa primei scene prin intervenţia unui cumnat al acestuia. O vreme ţinut în umbră, şi chiar tratat cu ostilitate din partea unor colegi, se afirmă în rolul Lacheului din *Domnişoara Iulia* de Strindberg şi, cu mare succes, în Şbilţ din *Patima roşie* de Mihail Sorbul.

„Domnia sa *a arătat că are stofa unui mare artist*, scrie în cronica sa Camil Petrescu. Plin de căldură, plin de nerv, a cucerit publicul care l-a aplaudat îndelung la scenă deschisă". A fost preferatul pieselor istorice ale lui Nicolae Iorga,"creator desăvârşit al rolurilor ibseniene", menţionează Corneliu Moldovanu (în *Strigoii*, *Raţa sălbatică* şi mai ales Krogstad din *Nora*). E distribuit de Camil Petrescu în Andrei Pietraru din *Suflete tari* şi împarte cu G. Storin, fost coleg de şcoală, aprecieri pentru shakespeareanul Macbeth, atât de potrivit firii şi temperamentului său, ca şi mai târziu, alternativ cu Ion Manolescu, Richard al III-lea. Caracterizarea lui Dionisie Vitcu pentru histrion este relevantă: „un actor special de forţă, dotat cu un mare har dramatic şi tragic, susţinut de întreaga sa fiinţă de chip cioplit în lemn de nuc ca o sculptură de Vida Gheza".

Urmează capitole consistente în comentarii referitoare la dramaturgie şi roman. Lansat în 1927 cu *Omul cu mârţoaga* ca dramaturg de succes, la noi şi în străinătate, Ciprian pierde la ruletele de la Monte Carlo banii câştigaţi; patima jocurilor de noroc o descrie într-un roman umoristic cu rezonanţe magice, *Soţ ori făr 'dă* (aluzie la împărţirea numerelor în tabere rivale, cu soţ şi fără soţ) sau *Odiseea lui Haralambie Cutzaftachis*. E puntea de legătură cu *Capul de răţoi* din 1940, pentru că „Haralambie trăieşte în absurdul vieţii nebunia pe care i-o dă hazardul". Pagini consistente se referă la *Omul cu mârţoaga* din perspectiva textului şi a spectacolului şi la *Capul de răţoi*, „o revoluţie în peisajul dramaturgiei româneşti interbelice *prin intuiţii de avangardă*" (cf. *Istoria Teatrului Romînesc*, vol. III, editura Academiei). Premiera *trăsnăii pline de duh a lui Ciprian*, din stagiunea 1939–1940, a stârnit un entuziasm extraordinar şi bodegile n-au mai închis toată noaptea. În Ciriviş se regăsesc idei şi comportamente ale lui Urmuz, şi el coleg de şcoală cu Ciprian, similitudini cu Ubu al lui Jarry, „influenţe şi din opera lui Kafka şi de ce nu am spune că şi din Caragiale sar unele scântei". Prezenţa dramaturgului pe scenele ţării şi ale lumii e consemnată, de asemenea, amintiri şi opinii ale celor ce l-au apreciat, teatrografie, filmologie, teatru radiofonic, arbore genealogic, corespondenţă, fotografii, distribuţii, bibliografie şi o extinsă cronologie a evenimentelor artistice între cele două războaie modiale, întregind o valoroasă exegeză despre artistul şi scriitorul George Ciprian. Omul de soi care, într-o poezie, îi ura „plodului" său: „Avântă-te în ceru-albastru / Şi te afundă în noroi: / Din întuneric şi lumină / E plămădit omul de soi".

Elisabeta POP

Mamă, tată, fiu, fiică

Autor şi regizor mult aplaudat şi premiat (se spune că a fost revelaţia anului 2007 la Festivalul de la Avignon), din 1990 conducătorul artistic al Companiei „Louis Brouillard", partener, din 1997, al Teatrelor din Bretigny şi al Teatrului LaVillette din Paris, Joél Pommerat a ajuns şi în România, atât cu spectacolul ***Copilul acesta***, cât şi cu cele două piese strânse într-un volum, în tălmăcirea cursivă şi scenică, în bună măsură, a Ancăi Rotescu.

În 2003 i-a apărut un volum de dramaturgie la celebra editură Actes Sud, iar în 2007 aceeaşi editură avea să-i ofere pentru piesa *Negustorii* Marele premiu.

În 2006, la Festivalul de la Avignon, el a fost prezent cu trei spectacole: *Scufiţa roşie*, *În lume* şi *Negustorii*.

Ne bucurăm să constatăm, citind acest volum, că piesele sale sunt chiar mai interesante decât spectacolul pe care am avut prilejul să-l vedem în Festivalul Naţional de Teatru de la Bucureşti.

Una dintre preocupările – chiar dintre obsesiile lui Pommerat – pare a fi relația tensionată nu doar dintre generații, cât dintre părinți şi copii, în această lume dominată excesiv de bani, de interese materiale, dar şi de spaimele provocate de pierderea locului de muncă, de stresul zilnic, de oboseala fizică şi mai ales psihică, de absența căldurii sufleteşti, a tandreței fireşti, a comunicării normale. În această lume bântuită de spaime de tot felul şi marcată de indiferența semenilor, copiii se îndepărtează de propriii părinți, nu mai pun preț pe prietenie şi pe dragoste. Se invocă mereu nevoia de altceva. Ce să fie oare acest „altceva"? De aici poate şi refugiul unor copii şi tineri în brațele înşelătoare ale alcoolului, ale drogului sau ale sexualității... indiferent de sexul însuşi, poate din nevoia de a se regăsi cumva, de a se identifica într-un univers cum se spune, „cu lume multă, dar oameni puțini".

Piesele sale sunt structurate pe Scene care istorisesc câte o altă poveste aparent, dar în final, ca într-un *puzzle*, cititorul se întâlneşte cu tema propusă, subtil sugerată, armonios şi inteligent comunicată în fiecare scenă.

Autorul e sincer preocupat de soarta copiilor crescuți de părinți cu probleme atât de apăsătoare, încât par insurmontabile. Iată de ce el pătrunde în structura cuplului ca într-un nucleu răspunzător de ceea ce ia naştere şi se dezvoltă din el. E şi unul din motivele pentru care personajele pieselor sale poartă nume generice: *Femeia*, *Copilul*, *Vecina*, *Tatăl*, *Mama* etc. În prima scenă, nu fără un motiv bine întemeiat, o Femeie ne reține atenția cu un monolog lung şi cam dezlânat, exact după chipul şi asemănarea ei: e o femeie înfrântă, nesigură pe ea, obosită, dezordonată, delăsată, speriată, dezorientată, mohorâtă, cuprinsă de o lene periculoasă din care speră să iasă după naştere. E însărcinată şi, precum în basmul *Tinerețe fără bătrânețe*, ea îi promite copilului nenăscut o fericire la care ea însăşi visează... Însă, din când în când, *Femeia* nu uită să-i dea cu tifla Mamei sale care n-a iubit-o, n-a avut niciodată încredere în ea, dar căreia îi va dovedi că poate să fie altfel. Cum? Harnică, ordonată, veselă şi fericită! Rostite cu falsă convingere, vorbele ei par tot mai golite de sens, tot mai departe de realitate.

Iar în altă scenă, o tânără *Mamă* îşi dăruieşte, senină, copilul unei familii vecine care iubeşte copiii, dar n-a avut noroc de ei... Gestul ei pare absurd, dar ea pare convinsă că acei oameni cumsecade vor fi părinții cei mai potriviți pentru bebeluşul ei, căruia îi doreşte, nu-i aşa... fericire.

O altă *Femeie* nu poate sau nu vrea să nască. Ori poate copilul nu vrea să iasă la lumină, e speriat de ce-l aşteaptă?

Într-o altă scenă, un *Bunic* de modă veche îi reproşează *Fiului* său că nu-şi educă bine *Fiul* care e de-a dreptul impertinent, cum impertinent şi de o obrăznicie fără margini e şi *Fiul* unui şomer ce-şi deplânge soarta amărâtă. Iată însă că, în loc să se revolte pe copil, Fiul se revoltă, în sfârşit, pe propriul tată care l-a crescut într-o severitate anormală, cu frică şi fără dragoste.

În fine, în altă scenă, o *Mamă* îi reproşează copilului ei – un copil bun şi respectuos, de altfel – că n-o iubeşte destul, că s-a îndepărtat de ea şi, vai, se simte mai bine la şcoală, cu profesoara care îl adoră şi probabil îl înțelege mai bine ca ea. Oare cine poartă vina?

Una dintre scenele scrise cu mare măiestrie se petrece la morga unui spital: două mame sunt invitate de poliție să recunoască cadavrul unui puşti mort într-un accident. Spaima cu care se pregătesc să ridice cearşaful, fiecare fiind sigură că nu e copilul ei şi descoperirea din final în care, desigur, se dovedeşte că totuşi este al uneia dintre ele, bucuria abia mascată a celei norocoase, totul într-un crescendo excepțional, fac din această scenă o mică bijuterie dramatică.

O surpriză bine gândită la final o constituie scena în care la interpelările pline de răutate şi de o duritate surprinzătoare ale *Fiicei*, *Mama* – care venise să-şi vadă nepoții – ia asupra ei toată vina, îşi face sieşi o aspră critică, spunând că fata ei e blândă şi nicidecum dură şi, cerându-şi iertare, recunoaşte că ea, doar ea n-a fost o mamă iubitoare şi bună.

Piesa ***Cu o singură mână*** continuă în alt plan tema preferată: relația părinți–copii, însă câmpul dezbaterii e mult mai larg şi povestea e una închegată şi nelipsită de suspans. Cu o structură filmică, scenele se succed într-un crescendo atent gândit, textul fiind de o modernitate conținută, un stil elegant, chiar rafinat aş zice.

Povestea în sine nu e chiar inedită, tratarea ei însă e cu totul neaşteptată: un *Tată* care şi-a ascuns o vreme trecutul dubios – unii îl socotesc erou, chiar un sfânt, alții un ticălos trădător şi chiar ucigaş, depinde din care parte îl priveşti – e în război cu *Fiul* lui, un regizor care a rupt-o cu teatrul şi care, mai mult, din spirit de frondă anunță că s-a automutilat, tăindu-şi o mână. El susține că *Tatăl* trebuie să fie condamnat şi nu se va lăsa până nu-l va vedea după gratii. Una dintre fiicele lui e handicapată mintal, iar cealaltă, ajunsă un important om politic, vine acasă cu o *Prietenă*, o avocată care ar urma să-l apere la viitorul proces. Le însoțeşte fostul ei soț, acum Ministru al Apărării, bun prilej să asistăm la discuții – unele poate cam prețioase, ce-i drept, pentru ocazia în care sunt rostite, dar oricum, interesante pentru cititor şi pentru posibilul spectator – despre pace şi despre libertate, despre violență şi nedreptate, despre crizele de tot felul care macină societatea. Care societate? Ei bine, oricare, fiindcă piesa nu indică un loc anume şi nici un anume timp al acțiunii. Dar cele mai interesante mi s-au părut considerațiile despre teatru ale Bărbatului-Ministru, încrezător în forța de seducție a teatrului, în contrast cu scepticismul dezolant al fostului regizor de teatru care crede că teatrul e mort. *Bărbatul*, cel care a fost şi rămâne doar un spectator, susține că teatrul este o „artă vie şi necesară" care „îi ia pe oameni de mână şi le vorbeşte la ureche".

Între timp, un posibil război se anunță – ce-i drept, doar sonor, prin survolarea avioanelor şi prin intermediul radioului –, lucrurile se precipită, prilej să se deconspire unele personaje.

Un accident stupid de maşină o scoate din scenă pe *Fiica* iubitoare şi cu un real simț al datoriei, moartea ei însă, constatăm cu stupoare, îi produce o mare uşurare *Fratelui rău*, căruia sora îi încurca socotelile şi pe care îl punea mereu în umbră.

În final, într-o ambiguitate ce duce spre absurd, *Fiul* – şi el un impostor? – apare cu amândouă mâinile întregi şi pleacă să-şi reia poate locul în lumea artistică în al cărei viitor nu crede. Apărătoarea se eschivează, nu ştim dacă va mai avea motive să-l apere pe *Tată*, iar *Tatălui* i se pretinde un singur lucru: să-şi ceară iertare. Dar va fi el oare în stare s-o facă? Întrebarea rămâne suspendată: nu ştim nimic sigur, dar putem să ne imaginăm fiecare ce ne convine...

Joél Pommerat, *Copilul acesta* • *Cu o singură mână*, Editura Unitext Colecția FNT, 2008.

Mircea GHIȚULESCU

Uiuiu și suprarealismul tardiv

Cel mai teatral capitol din opera dramatică a lui Alexandru Uiuiu este propriul său nume ca un chiot de bucurie sau un refren dintr-un cântec de pahar de Gică Petrescu. De aceea autorului i se potrivește cea mai bună replică din *Așteptând-o pe Godette,* un mic eseu asupra substantivelor proprii care se transformă în nume comune: „E o diferență între Mihai și Mihăescu, Pintea și Pintescu, între Avram și Avramescu, între Manole și... mă rog!". De ce „mă rog"? Trebuie să înțelegem că e vorba de Nicolae Manolescu, dar peste un timp nu va înțelege nimeni, iar mulți nu vor înțelege nici astăzi. Nefigurativă, mozaicată piesa este rebelă pentru că a deviat considerabil de la proiectul inițial. Așa se întâmplă când pornești de la un titlu fast care se dovedește a fi nefast. Pentru că *Așteptând-o pe Godette* provoacă un univers nelimitat de așteptări prin analogia cu celebra piesă a lui Samuel Beckett (*Așteptând pe Godot,* și nu „așteptându-l", traducere de care s-a lăsat contaminat și Alexandru Uiuiu) cu care, la urma urmei, nu are nicio legătură, deși putea avea, ba chiar se putea rezema pe o cât de firavă referință. Astfel, mult așteptata Godette este o fată oarecare ce apare și dispare fără o semnificație certă. Piesa începe ca o cronică a unui proiect utopic și sfârșește ca o comedie de Beaumarchais în care toată lumea se căsătorește cu toată lumea, slugile și stăpânii laolaltă. Adesea Uiuiu încearcă să scrie teatru cu mijloacele poeziei, astfel că unele dintre replici sunt versuri pure: „În visele noastre păstrăvul sare pe mal" spune Pescarul chiar din prima replică sau: „Am învățat două pietre să vorbească între ele, dar și-au spus cuvintele atât de încet, încât nu le-am auzit. Uneori declamă ca Shakespeare („Nu lăsa zădărnicia la temelia iubirii ce-ți port"), alteori ca Goethe („Arată-te! Vino ca o muzică, apropie-te ca o lumină..."). Asemenea lui Gellu Naum, cu care se întâlnește pe porțiunile de suprarealism scăpărător – puține din păcate (Arhitectul se trântește pe un fotoliu și turtește o pisică), nu-i pasă unde se termină poezia și unde începe teatrul. Este chemat un arhitect care să proiecteze un coteț dar, de la coteț, printr-un delir ionescian al replicii, se ajunge la Turnul Babel „cu sufragerie Babel, cu dormitoare și băi Babel". Enormitățile se spun de la sine ca în *Ceasornicăria Tauss* de același Gellu Naum: „M-am gândit s-o facem cu trei aripi să poată zbura și pe spate". E vorba de un proiect absurd sau obiect imposibil, fântâna orizontală cu o femeie însetată în loc de ciutură. Undeva, bine ascunse, descoperi elementele unui pamflet politic mai ales în scena de antologie cu individul care nu mai poate scăpa de ziare și moare asfixiat, cu ziarul lipit de față, dar și componentele unui postcioranism moderat: un cor intonează *Somnoroase păsărele* pe muzica imnului național *Deșteaptă-te române*! Încă o contribuție la celebra teorie a somnului românesc și încă un poet care sună deșteptarea. Alexandru Uiuiu ne dă și o definiție comică a „tranziției" cum s-a numit trecerea de la socialism la capitalism: „Bagi lingura în ciorbă și o duci la gură. Nici blidul plin nici gura plină". Actul al III-lea nu mai are nicio legătură cu primele două, fiind cinci tipuri de căsătorie scrise cu umor, autonome nu numai de restul construcției, ci și ele între ele. În *Așteptând-o pe Godette* autorul nostru trage aiurea cu arme de cea mai bună calitate. Cultivat și insolent (citează din *Lacul* lui Lamartine, iar în *N-ai să înțelegi nimica* sau *Cât teatru e în teatru* face un colaj intertextual din Ionesco, Tennessee Williams, Ödőn von Horvath etc.) ochește mai multe ținte deodată dar nu le nimerește. Personaje interesante se pierd pe drum (Câinele, bunăoară, dar și Andrei din primul act despre care nu vom afla niciodată de ce este arhitect), ca să nu mai vorbim despre Godette, cea mai amară decepție.

De obicei, autorul scrie pentru sine, dar se întâmplă uneori (ca în *N-ai să înțelegi nimica* sau *Cât teatru e în teatru)* că, aceea ce îl interesează pe autor este demn de interes şi pentru cititor, chiar dacă e vorba de întâmplări cu caracter personal, mai mult chiar, autobiografic. Din fericire, sunt pagini unde cuvintele îl ascultă atât de supuse, încât autorul însuşi se cruceşte şi îi vine să zică, asemenea Antigonei, „În lume-s multe mari minuni. Minuni mai mari ca... scrisul nu-s". Dacă în *Godette* era o tentativă suprarealistă în descendența lui Gellu Naum, în primele acte din *N-ai să înțelegi nimica* sau *Cât teatru e în teatru* ne întâmpină realismul cel mai uşor de identificat cu putință. Protagoniştii, El şi Ea, îşi descarcă sacul cu resentimente, îşi aruncă în față intimitățile devastați de iubire şi ură. Actul unu şi doi sunt lungi monologuri plăcute la rostit ce pot face plăcerea actorului. Este şi o teorie la mijloc, pentru că Uiuiu este filosof, şi anume că „sufletul este trupul", dar o ştim de mult în formula lui Blaga că diavolul şi bunul dumnezeu sunt frați. La Uiuiu, trupul se îmbolnăveşte numai după ce s-a îmbolnăvit sufletul. Profesorii îi îmbolnăvesc pe studenții de la actorie, devenind duşmanii personali ai autorului îndrăgostit care simte nevoia să-şi verse ura în personaje. Dragostea insultată pentru o studentă la actorie de la Cluj-Napoca cu tendințe lesbiene trebuie răzbunată. Până la urmă, textul acumulează atâtea detalii pasionale, încât devine o ireversibilă şi patetică – în cel mai bun înțeles al cuvântului – piesă de dragoste

Piesele într-un act au modele consacrate: *De ziua națională* începe ca *Boul şi vițelul* de Grigore Alexandrescu şi continuă cu *Cafeaua domnului ministru* de Horia Gârbea. Este o parodie mai mult sau mai puțin hazlie a vieții politice contemporane care ne dovedeşte încăodată că ardelenii au umor. O întâlnire cu investitori străini se transformă într-o scenă de umor mut cu schimbarea drapelelor naționale şi a traducătoarelor, până se găseşte soluția unificatoare: drapelul şi limba „americană"... O parodie cu zei în descendența lui Radu Stanca din *Gâlceava zeilor* este *Zeul*, piesă într-un act prevăzută cu citate din Heidegger şi Socrate. Din glumă în glumă, Alexandru Uiuiu spune şi lucruri care nu au mai fost spuse sau nu în felul acesta. Iată Zeul care vrea să creeze o altă rasă: „Calea e mult mai simplă: e suficient să te naşti din moarte, nu din naştere, şi atunci eşti om. Mă voi naşte din nou şi, după obiceiul vostru, voi alege ca izvor, ca punct de plecare moartea. Am să mă nasc din spermă şi sânge, din carne şi oase, din tot ce moare pentru a avea gustul subtil şi rar al sfârşitului pe limbă". Adică, viața să se desfăşoare dinspre moarte spre naştere, nu ca acum. N-ar fi rău. Dicția perfectă şi simțul scenei rămân la Alexandru Uiuiu valori nestructurate.

Alexandru Uiuiu, *Aşteptând-o pe Godette,* Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2003.

Crenguța MANEA

Prezențe discrete în umbra spectacolului

Cu fonturi la fel de discrete ca şi prezența lui, apare numele *secretarului literar* în orice caiet-program. Există şi variante lexicale: dramaturg, în accepțiunea dată de Lessing şi explicată în *Dramaturgia de la Hamburg*; sau *assistant director*, într-o variantă anglofonă, poate şi *press officer*, pentru că „fetele de la secretariat" (cam ăsta este numele „tehnic" folosit în teatru, pentru că, de obicei, mai toți secretarii literari sunt tinere entuziaste, la început senin de idilă cu TEATRUL!) îşi asumă şi învață să se priceapă la toate cele multe care presupun existența în afara reflectoarelor. Şi, poate, în primul rând, „costumul de bal" al spectacolului este obligația profesională şi gloria de o seară, seara de premieră, a secretarului literar.

În sarcina secretarului literar intră şi elaborarea caietului-program (nu pot suferi CD-urile pe care nu am cum să le consult la lumina mai clară din timpul unei scene, sau în pauză!). Tot el, secretarul literar, concepe prezentarea spectacolului, a regizorului şi a actorilor, structura materialelor şi editarea lor (uneori, chiar le şi scrie), se află într-o goană permanentă după scenograful spectacolului – prea prins între ateliere şi repetiţiile la scenă, să mai aibă timp şi pentru concepţia grafică a caietului-program; de cele mai multe ori, bugetul spectacolului nu mai ajunge şi pentru colaborarea cu un grafician – şi acelaşi secretar literar, la „generale", când nervii tuturor vibrează ca arcuşul la un *pizzicato* de Paganini, trebuie să mai organizeze şi şedinţele foto, esenţiale în promovarea spectacolului. E nevoie de ceva diplomaţie, răbdare, curaj, şi infinită solidaritate cu cei de pe scenă, pentru a face faţă acestei expediţii de cursă lungă, nu doar de plăcere.

În ultimele două–trei stagiuni, în mod constant, echipa Teatrului Odeon (director: Dorina Lazăr) de la Secretariatul literar – şi vreau să le amintesc aici, pentru modul exemplar în care o fac, pe **Alina Moldovan**, **Laura Sterian** şi **Tamara Susoi** – ne pune la dispoziţie cele mai frumoase şi atractive caiete-program, capabile să păstreze, alături de cronicile şi comentariile de specialitate, o parte esenţială din existenţa fiecărui spectacol, un fel de păstrare a lui în memorie, una fixată în cuvinte şi imagini; dar, de câte ori, nu s-a întâmplat ca, atunci când răsfoim un astfel de caiet, ceva din duhul acelei montări începe să fie prezent.

Am în faţă caietul-program de la spectacolul ***Ionesco – 5 piese scurte***, cu detalii din atelierul de creaţie al autorului (aşa cum este filiaţia caragialiană, remarcată nu o dată, dar care câştigă amănunte în plus prin o serie de date cuprinse aici), detalii de istorie teatrală (dramatizarea schiţei *Căldură mare* adăugată acelor scenete de Eugène Ionesco de către regizorul Jacques Polieri, cel care a semnat *Spectacolul Ionesco* la Théâtre de la Huchette, Paris, august 1953); sunt informaţii care pot fi apoi verificate, dar asupra cărora te opreşti la lectură. Din paginile aceluiaşi caiet se detaşează chipurile actorilor, fotografii expresive în alb-negru, iar câmpul paginii este pe alocuri spart de un accent grafic pe roşu. La aproape doi ani de la reprezentaţia pe care am văzut-o, elegantul caiet apare ca un album, o *madeleine* teatrală ce aduce în prezent bunul gust al unui spectacol făcut de Alexandru Dabija.

Printre preferatele mele, şi caietul-program de la ***Camera de hotel***; ca o carte de benzi desenate, în stilul pop-art practicat de Roy Lichtenstein, caietul acestui spectacol se particularizează prin grafica inspirată a Sabinei Spatariu care este pe urmele regiei lui Alexandru Dabija, îi păstrează umorul negru, inteligenţa observaţiei pe marginea „naturii umane", replicile cu haz din spectacol. Dând pagină cu pagină, o parte din spectacolul de la Odeon prinde a se arăta... şi dansul lui *Rose* (Dorina Lazăr) cu *Charlie* (Paula Niculiţă), iar râsul lui *Buni Rose* parcă sună cald şi cunoscut...

Nu vreau să trec peste ***Emilia Galotti***, un caiet cu imagini violente (grafica Sabina Spatariu), la fel ca şi spectacolul bine articulat al regizorului Radu Alexandru Nica; este prezentat în imagini puternice, prim-planuri cu actorii din distribuţie, personajele lor alcătuind un „bestiar" care acaparează şi sufocă umanitatea.

Am luat doar trei exemple din multele caiete-program elaborate de echipa Secretariatului literar de la Odeon, pentru bucuria rememorării, şi nu pentru că ar mai fi fost necesare argumentele pentru reverenţa făcută inteligenţei profesionale, talentului şi ataşamentului necondiţionat arătat, de fiecare dată, de „fetele de la Odeon" faţă de TEATRU. Şi nostalgia că eu nu am fost secretar literar decât o stagiune...

NOI ÎN LUME

Gianina Cărbunariu la Istanbul

În cadrul strategiei de promovare în Turcia a noii dramaturgii româneşti, Institutul Cultural Român *Dimitrie Cantemir*, Istanbul a sprijinit participarea Gianinei Cărbunariu, dramaturg şi regizor, la Proiectul **New Text New Theatre,** desfăşurat la Istanbul în zilele de 28–31 ianuarie. Evenimentul a inclus un atelier de lucru desfăşurat pe durata a trei zile, pornind de la textul piesei ***Kebab***, la care au fost invitaţi tineri actori, regizori şi dramaturgi, şi lectura publică în premieră a piesei în limba turcă, urmată de o dezbatere, eveniment deschis publicului iubitor de teatru.

Prezentată în presa turcă drept „dramaturgul României care nu se supune niciunei reguli", Gianina Cărbunariu a sosit la Istanbul la invitaţia companiei teatrale **VeDST/Ve diğer şeyler topluluğu/Ş*i alte lucruri* Grup**, fondată în 2001 şi renumită pentru bogata sa agendă de proiecte alternative, interesul său îndreptându-se spre noi forme de scriere şi noi tehnici de punere în scenă şi pe interdisciplinaritate în teatrul contemporan. Majoritatea proiectelor sunt realizate în spaţiul **GalataPerform**, un studio amenajat într-una dintre clădirile istorice din piaţa Turnului Galata. Proiectul „New Text New Theatre" îşi propune să aducă în prim-plan noi forme de scriere dramaturgică, organizând, totodată, discuţii despre diferite mijloace teatrale de a pune în scenă textele respective. Primul eveniment l-a avut ca invitat pe dramaturgul argentinian Rodrigo García.

Matei Vişniec la Madrid

„Istoria urşilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt", tulburătoarea poveste despre dragoste şi moarte semnată de Matei Vişniec, a avut premiera pe 20 ianuarie, în sala La Cuarta Pared din Madrid. Premiera piesei a fost sprijinită de Institutul Cultural Român din Madrid pentru a fi prezentată în cadrul MADferia – cea de-a cincea ediţie a Târgului de Arte Scenice din capitala Spaniei.

Regia spectacolului este semnată de Pamela Durr, iar din distribuţie fac parte Isabelle Stoffel şi Joaquim Candelas. Traducerea în limba spaniolă a fost asigurată de Angelica Lambru.

Piesa prezintă **o poveste de dragoste dintre un „el" şi o „ea", două personaje care se trezesc într-o dimineaţă în acelaşi pat** după o noapte în care el o vrăjise cu acordurile muzicii de saxofon şi versurile lui Bacovia. El îi propune să petreacă alături de el nouă nopţi, iar ea acceptă. **Călătoria urşilor panda (ale căror culori – alb şi negru – simbolizează *yin* şi *yang*) reprezintă călătoria propriului eu către o lume virtuală**, iar oraşul Frankfurt a fost ales de dramaturg, deoarece deţine o renumită grădină zoologică şi este o importantă răscruce a căilor de acces.

Pe parcursul celor nouă nopţi, el şi ea, eternul masculin şi eternul feminin, se contopesc prin iubire până la dematerializare şi dizolvare în neant, îndeplinind dorinţa muribundului care-şi doreşte să întâlnească măcar odată adevărata iubire.

Radu Alexandru Nica la Chicago

Regizorul Radu-Alexandru Nica pune în scenă spectacolul ***Caii la fereastră*** (***Horses at the Window***) de Matei Vişniec, la Trap Door Theatre din Chicago, Statele Unite ale Americii. Realizat la teatrul american în colaborare cu Institutul Cultural Român din New York şi Serviciul Cultural Francez din Chicago, spectacolul va avea premiera joi, 19 martie 2009, de la ora 20.00.

Caii la fereastră este un spectacol dinamic cu accente absurde pe tema războiului, un subiect de actualitate în societatea americană pe fondul conflictelor în care statul este implicat. Piesa explorează cu umor viaţa femeilor care îşi aşteaptă acasă răbdătoare bărbaţii plecaţi pe front, vorbind despre martiriul inutil şi patriotismul exacerbat. O mamă, o fiică şi o soţie îşi iau rămas bun de la bărbaţii din viaţa lor, când un Mesager îşi face apariţia cu flori şi complimente, vestind moartea. Personaj fermecător şi viclean, Mesagerul se insinuează în vieţile lor, la fel cum ideea războiului se insinuează în mentalul societăţii, devenind normalitate.

Radu Alexandru Nica este din anul 2004 regizor la Teatrul Naţional „Radu Stanca", Sibiu, unde a montat cu succes spectacole precum *Nora* de Henrik Ibsen (care i-a adus Premiul UNITER pentru debut în anul 2005), *Vremea dragostei, vremea morţii* de Fritz Kater (2006), *Balul* după o idee Theatre de Campagnol (2007) şi *Hamlet* după William Shakespeare (2008). Radu Alexandru Nica a colaborat, de asemenea, cu unele dintre cele mai importante teatre din ţară, montând *Broadway – Bucureşti*, alături de Alexandru Tocilescu, Ion Caramitru, Beatrice Rancea, Radu Afrim, Cornel Todea şi Răzvan Dincă la Teatrul Naţional de Operetă „Ion Dacian" din Bucureşti (2007) şi *Emilia Galotti* după G. E. Lessing la Teatrul Odeon din Bucureşti (2008). Cel mai recent spectacol al său, *Toate la timpul lor*, de David Ives, a avut premiera în 24 ianuarie 2009 la Teatrul German de Stat din Timişoara. Bazele colaborării sale cu Trap Door Theatre au fost puse în anul 2007, când teatrul american a participat la Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu cu spectacolul *Angajare de clown* de Matei Vişniec, în regia lui Gregory Fortner. Spectacolul regizat de Radu Alexandru Nica la Chicago, *Caii la fereastră*, a fost invitat la cea de-a 16-a ediţie a Festivalului sibian de teatru, la Festivalul de Teatru de Cameră şi Underground ARAD–FUN şi la Teatrul de Comedie din Bucureşti pentru a fi prezentat şi în faţa publicului din România.

Teatrul Trap Door a fost fondat în 1994, de directorul artistic Beata Pilch, cu scopul de a descoperi creaţii mai puţin cunoscute, dar care reprezintă adevărate provocări, şi a le aduce la viaţă pe scenă. Compania de teatru Trap Door exista însă din anul 1990. Fie că este vorba despre clasicii europeni rar văzuţi în Statele Unite sau de o piesă necunoscută din literatura americană, Trap Door îşi propune să găsească aceste voci şi să le prezinte publicului printr-o expresie inovatoare. Timp de 14 ani, teatrul a prezentat peste 70 de producţii proprii, bucurându-se atât de aprecierea publicului, cât şi de cea a criticilor, fiind distins cu numeroase premii. Jurnalistul Lucia Mauro a calificat Teatrul Trap Door drept cel mai bun teatru de avangardă din oraş, în publicaţia *Chicago Sun Times*.

(Comunicat)

NE-AU VIZITAT

Daria DIMIU

„Moartea nu constă în imposibilitatea de a comunica, ci în imposibilitatea de a fi înțeles"
Pier Paolo Pasolini

În locul aplauzelor de diferite intensități şi durate, unele spectacole se termină prin tăceri prelungite. Unele subiecte ai vrea să le uiți. Să le înlături, fiindcă povara lăsată e prea mare. Dar care, provocându-ți mila şi teama aristotelice, îți stăruie adânc înfipte în inimă şi-n cuget.

Dacă în teatru s-ar practica bulinele ataşate programelor de televiziune, ***Ancheta*** prezentată de Fundația „Teatro Due" (Parma) în cadrul **Festivalului Uniunii Teatrelor Europene** de la Bucureşti ar fi interzisă unor multiple categorii de spectatori: cardiacilor, miopilor, gravidelor, celor cu dificultăți de echilibru şi celor cu probleme psihice.

Fundația italiană *Teatro Due* dispune de patru săli cu dimensiuni diferite, uneori folosite simultan în cadrul aceluiaşi spectacol, pentru lărgirea spațiului de joc şi depistarea unor chei de reprezentare diferite de teatrul tradițional.

Producție din 1984, *Ancheta* de Peter Weiss se joacă de un sfert de secol, cu distribuția originară! Spectacolul are loc anual de foarte puține ori: conform informațiilor de pe site-ul Teatro Due, a fost jucată cu succes pe tărâm israelian în septembrie 2008, iar pentru 2009 sunt prevăzute şase reprezentații.

Scrisă în 1965 (ca reacție la procesul istoric intentat la Frankfurt ororilor comise de nazişti), piesa se bizuie pe documente ale celor 183 de zile de proces, în cursul cărora unui grup de ofițeri SS şi funcționari civili ai lagărului de exterminare de la Auschwitz li s-a opus mărturia a 409 persoane (dintre care 283 – supraviețuitori ai lagărului). Autorul a fost prezent, în public, la câteva şedințe de judecată. Cuvintele piesei se regăsesc toate, fără excepție, în actele procesului.

Caietul-program pus la dispoziție de către trupa invitată este conceput ca un dosar de urmărire penală, unde foile suprapuse, prinse cu sfoară, conexează fragmente de text şi imagini documentare pe post de probe incriminatorii cu indicații de regie în chip de concluzii ale procurorului de caz. Pe coperta cartonată, o simplă ştampilă cu titlul piesei şi numele autorului dau o sobră autoritate documentului. În interior, un fragment confesiv al lui Weiss arată că a optat pentru structura în cânturi ca modalitate de a se îndepărta de redarea naturalistă a unui proces, şi a intenționat o asemănare cu tragedia greacă, unde inculpații şi martorii să alcătuiască un fel de cor, iar vocile distincte, individualizate ale piesei să fie corifeii. Autorul înlocuise titlul inițial *Das Lager* cu cel actualmente cunoscut pentru a nu limita sensul la o realitate localizată, finită, ci a prezenta un proces în evoluție, o descoperire progresivă a adevărului.

Atrocitățile săvârşite de către nazişti în cadrul acestor lagăre de exterminare (parțial sau exhaustiv cunoscute din varii documente istorice) nu fac obiectul acestei cronici. Arta a preluat, prelucrat şi prezentat cu modalitățile-i specifice în teatru, film şi literatură de numeroase ori aspecte legate de acest subiect. Chiar festivalul

UTE mai găzduise, pe aceeaşi temă a exterminării şi urii rasiale, spectacolul lui Lev Dodin *Viaţă şi destin* (după Vassili Grossman) de la Malâi Teatr din Sankt Petersburg. Faptele ivite în cursul procesului sunt doar rar însoţite de elemente de recuzită sau accente actoriceşti exterioare. Obiectele scoase din când în când, ca probe incriminante, de sub birou (fetuşi cocârjaţi în formol, denumirile scrise ale unor boli groaznice, nici măcar menţionate de tratatele de medicină, alte lugubre recipiente etanşeizate etc.) sau aduse de martori (valijoara cu haine rupte) pălesc, ca impact, în faţa limbajului: forţa cuvintelor, dublată de felul de a le pronunţa, este împovărătoare.

Accesul în sală rămânea cu obstinaţie blocat cu draperii grele. Ora spectacolului venită, periplul spectatorilor începe cu urcarea spre o uşă lăturalnică, într-un labirint zigzagat pe lângă cabinele încuiate. Accesul în scena elisabetană de la Sala „Toma Caragiu" s-a făcut pe două scări metalice înguste, mărginite de balustrade slab luminate prin ghirlande ca de pom de Crăciun. Ajunşi într-un mediu nefamiliar (de fapt, cunoscuta scenă, pe care doar unghiul de privire o făcea să pară ostilă), cufundat în întuneric, publicul în picioare, răspândit aleatoriu pe suprafaţa respectivă se orientează instinctual spre singura parte ceva mai luminată – un perete de un grej coşcovit, cu câteva măsuţe de toaletă în faţa cărora stau, absorbite, nişte persoane, pregătindu-se cu mişcări lente de reprezentaţie, indiferente la mulţimea martorilor din spate. Fixate în rama oglinzilor sau direct pe perete, câteva fotografii alb-negru reprezintă un bărbat cu faţa muncită: e Pier Paolo Pasolini (1922–1975). Acestui controversat filolog, scriitor, om de teatru şi de film, cineast egal respectat (premii la Veneţia, Berlin şi Cannes) şi contestat, ateu declarat cu stranie mărturisire de credinţă (se recomanda drept „un necredincios cu nostalgia credinţei") – ale cărui viaţă şi moarte stau sub semnul propriei creaţii şocante – îi aparţine textul folosit în chip de prolog.

Recitate din *off* de o voce masculină joasă, fragmentele extrase din *Divina Mimesis* de Pier Paolo Pasolini (1964) conţin, percutante, obsedante elemente definitorii ale montării (raporturile antagonice lumină–întuneric, realitate–irealitate, adevăr–copie) şi paralele ideatice cu textul dramatic, sintetizate de trupa italiană în referinţa intrinsecă, de orgoliu naţional – lesne de înţeles, dar şi uşor forţat – cu *Divina Comedia* de Dante Alighieri.

Piesa în sine, descrisă de Peter Weiss drept „oratoriu cu 11 cânturi", începe când, prin public – îndrumat să ocolească decorul – câţiva actori îşi croiesc cu brutalitate drum, venind din întunericul sălii.

Ca într-o lecţie, titlurile cânturilor sunt scrise cu creta pe tablă de către actorul care părăseşte scena. Miile de tragedii individuale, fiind susceptibile a fi dus la o diluare a subiectului – căci lipsa de măsură îndeobşte generează efect contrar –, sunt sintetizate, contrase în 11 cânturi aranjate într-o succesiune logică a groazei, pe criteriul conologic al desfăşurării faptelor. Astfel, de la „Cântul peronului"– trecând prin condiţiile de detenţie (aspectul, dimensiunile şi chiar mirosul barăcilor), evocarea trăirilor psiho-fizice ale deţinuţilor – se ajunge, ca în structura bolgiilor danteşti, la expresia abominabilului exacerbat: „Cântul peretelui negru". Cel dintâi – unde martorul cel mai exterior acestui cerc al terorii, un simplu locuitor din împrejurimi, povesteşte cum vagoane închise opreau necontenit la ceas de noapte şi din ele coborau sumedenie de oameni, triaţi de semenii lor în două mulţimi distincte, una alocată forţei de muncă, cealaltă – suprimării neîntârziate, însă deopotrivă destinate morţii iminente – pare cel mai inofensiv.

La un alt semn al artiştilor italieni, spectatorii coboară de pe scenă şi se aşază în funcţie de spiritul de orientare în spaţiu şi de rapiditatea reacţiilor, fie pe gradenele în amfiteatru special construite pentru spectacol chiar pe ampla scară de acces, fie în obişnuitele staluri fixe ale sălii „Toma Caragiu". Zidul perceput din spate ca având aspect vetust este acum un perete continuu de tablă, cu atribute opresive şi claustrante, indiferent de înţelesurile date, episodic, de reprezentaţie – spaţiu evocat de recluziune, loc de execuţie sau simplu fundal al tribunalului.

Din cei opt interpreţi, majoritatea întru(chi)pează mai multe personaje. La o masă austeră, plasată în dreapta scenei, către rampă, stă anchetatoarea/judecătoarea. Îmbrăcată într-un costum rigid, cu voce măsurată şi mimică stăpânită, este imaginea însăşi a imparţialităţii. Atitudinea ei profesională neutră este însă zdruncinată la răstimpuri de grozăvia celor devoalate pe parcursul anchetei. Spre final, ea este cea care, coborând în sală, împarte spectatorilor flori albe, tăiate scurt, asemeni celor de purtat la butonieră.

De reţinut seninătatea acuzaţilor, care explică liniştiţi – uneori chiar invocând justificări de ordin moral! – cum de nu s-au sustras ororilor ce le erau ordonate. Mai mult, chiar una dintre supravieţuitoarele lagărului de muncă silnică relatează sentimentul de uşurare şi încredere încercat când un tânăr ofiţer SS a despărţit-o, printr-un semn gentil, de părinţii ei bătrâni şi bolnavi, trimiţându-i spre trenurile morţii, dar pe ea asigurând-o că-i duce la o baie.

Traumele psihice reliefate sunt comparabile, ca gravitate, cu înlăturarea fizică. Emoţionează până la durere francheţea cu care o fostă deţinută, supravieţuitoare doar prin desfiinţarea lagărului nazist de către comunişti, îşi aminteşte cum supravieţuirea şi autoapărarea deveniseră în barăci instinctul prioritar, cum compasiunea fusese înlocuită de pândă, pentru a lua patul mai bun al vreunui muribund. De asemenea, tremurul parcă nestăpânit al altei foste deţinute, destinată experienţelor ginecologice, atestă că numărul indelibil imprimat pe braţ o marcase veşnic. În pofida deceniilor scurse, acest stigmat rămâne mai puternic decât chiar pericolul propriei morţi şi al feminităţii ameninţate, deoarece redusese individualitatea la stadiu de obiect.

Spectacolul foloseşte disconfortul fizic şi psihic al publicului ca unică armă împotriva uitării. El anulează din start obişnuinţa şi impresia de comoditate, general asociate mersului la teatru. Inconfortul dat de accesul pe dibuite, de statul în picioare, apoi de găsirea în dezordine a unui loc în sală generează o nelinişte propice absorbţiei lucrurilor cutremurătoare enumerate. Aceste necesităţi fundamentale fiind temporar suprimate, umanitatea e minată până la implozie.

Un spectacol de atmosferă, exploatând angoasa spectatorului, disconfortul lui fizic şi spiritual ca unică modalitate de a „stârni mila şi teama întru curăţirea acestor patimi".

Ieşind, tăcuţi (singuri sau însoţiţi), spectatorii se îndreaptă către staţiile RATB înşiruite spre centru ca mărgelele: doar florile albe, strânse la piept, străpung întunericul.

Fundaţia „Teatro Due", Parma (Italia) – Ancheta **de Peter Weiss. Regia: Gigi Dall'Aglio. Scenografia: Nica Magnani. Lumini: Claudio Coloretti. Muzica: Alessandro Nidi. Cu: Roberto Abatti, Paolo Bocelli, Cristine Cattellani, Laura Cleri, Gigi Dall'Aglio, Giuseppe Labbadessa, Milena Metitieri, Tania Rocchetta. Data reprezentaţiei: 19 decembrie 2008.**

INFO UNITER

Pregătiri pentru Gala Premiilor UNITER 2009

Până la sfârşitul lunii februarie, juriul de nominalizări – alcătuit din criticii de teatru Magdalena Boiangiu, Victor Scoradeț şi Ionuț Sociu – se află în perioada vizionării spectacolelor ce urmează a fi nominalizate pentru secțiunile: *debut, cel mai bun actor în rol principal şi secundar, cea mai bună actriță în rol principal şi secundar, cel mai bun spectacol radiofonic, cea mai bună scenografie, cel mai bun regizor, cel mai bun spectacol.*

La începutul lunii martie, juriul de nominalizări va da publicității numele celor care sunt nominalizați pentru concursul secțiunilor respective.

Pe de altă parte, la UNITER sunt în desfăşurare toate activitățile logistice de pregătire a Galei: finanțări, parteneri, organizare.

Pentru spectacolul Galei, începând cu acest an, organizatorii încearcă noi formule de prezentare, mai dinamice şi mai adaptate spectacolului de televiziune.

Cea mai bună piesă românească a anului 2008

Programul „Piesa Anului 2008" continuă. S-a încheiat perioada de înscriere a pieselor. Lista înscrierilor cuprinde 70 de piese. Juriul desemnat de conducerea UNITER (componența juriului nu se face publică decât după jurizarea finală) citeşte piesele până în data de 16 martie când este prevăzută jurizarea finală. La această dată se va anunța prin comunicat de presă textul câştigător al premiului Cea mai bună piesă românească a anului 2008. Premiul va fi înmânat la Gala Premiilor UNITER din aprilie. Programul, concursul, premiul şi tipărirea în volum a piesei câştigatoare se desfăşoară sub egida şi cu sprijinul Casei Regale a României.

„E-mobility"

„Pépinières européennes pour jeunes artistes" este o organizație neguvernamentală bazată pe o rețea culturală europeană de parteneriate care are drept obiectiv susținerea şi promovarea europeană a artiştilor aflați la început de carieră.

Pepinierele europene pentru tineri artişti facilitează de peste 18 ani promovarea şi dezvoltarea profesională a tinerilor creatori.

Din anul 1996 UNITER prin Aura Corbeanu, vicepreşedinte executiv UNITER, a preluat funcția de coordonator național al programului acestei rețele culturale europene. Activitatea asociației se derulează în parteneriat cu 27 de țări europene, fiecare țară având o participare prin structuri artistice şi instituții guvernamentale.

Prin votul membrilor asociației, Aura Corbeanu a fost aleasă şi funcționează ca membru în Consiliul de Administrație al Asociației Franceze, promovând în permanență creația românească, iar din noiembrie 2007, a fost numită vicepreşedinte al Pepinierelor.

„E-mobility", proiect acceptat de Comisia Europeană în programul *Culture 2007–2013*, derulat în parteneriat cu rețeaua culturală „Pépinières européennes pour jeunes artistes" – „Pepinierele europene pentru tineri artişti", va avea loc în perioada 2008–2010) şi este organizat de 6 țări partenere: România, Franța, Cehia, Luxemburg, Cipru şi Germania. Este menit a crea o rețea comunitară interactivă şi inovativă. Se bazează pe interactivitate şi pe întâlnirea dintre artişti şi reprezentanți din mediile cultural, economic şi social ca forță coordonatoare, pentru a imagina noi forme de mobilitate culturală. Asfel, „E-mobility" creează o vastă rețea pan-europeană dedicată tinerei creații printr-o comunitate interactivă dezvoltată prin Internet. Facilitează schimbul dintre diferiți actori, artişti şi locuri.

Comunicat ANUC

Marţi, 3 februarie 2009, Consiliul de conducere al Alianţei Naţionale a Uniunilor de Creatori (ANUC) s-a întâlnit cu Theodor Paleologu, ministrul Culturii, Cultelor şi Patrimoniului Naţional, la sediul ministerului, în virtutea unei comunicări constante şi benefice pe care Alianţa a avut-o cu majoritatea miniştrilor culturii în ultimii 12 ani.

ANUC, care reprezintă aproape 13000 de artişti, este o organizaţie nonguvernamentală şi nonpolitică ce reuneşte uniuni ale creatorilor de artă şi artiştilor interpreţi reprezentative pe plan naţional şi solidare în protejarea morală şi materială a membrilor lor: Uniunea Arhitecţilor, Uniunea Artiştilor Plastici, Uniunea Cineaştilor, Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor, Uniunea Scriitorilor şi Uniunea Teatrală (UNITER). Respectând misiunea pe care şi-a asumat-o la înfiinţare, ANUC desfăşoară programe menite să asigure reprezentarea intereselor artiştilor din România.

Ion Caramitru, preşedintele în exerciţiu al ANUC, i-a prezentat ministrului structura şi scopul acestei alianţe, activă din 1995, modalitatea de conlucrare şi cele mai importante obiective atinse în ultimii ani. A fost luat în discuţie modul de aplicare a unor acte normative, care poate influenţa statutul economic şi implicit creaţia artiştilor, posibilitatea susţinerii cu prioritate şi pe termen lung a unor proiecte artistice organizate de uniunile de creatori membre ANUC, cu impact în conştiinţa publicului românesc sau cu capacitate de a reprezenta cultura şi artele în străinătate. A fost semnalat faptul că unele prevederi, referitoare la utilitatea publică, din OG 26/2000 privind asociaţiile şi fundaţiile, cu modificările şi completările ulterioare, sunt inactive, organizaţiile profesionale nebeneficiind de dreptul de prioritate la finanţare, inclusiv pentru cheltuielile structurale. Preşedinţii uniunilor de creatori au prezentat şi anumite probleme specifice domeniilor pe care le reprezintă, printre care a finanţării unor festivaluri artistice, a spaţiilor de creaţie pentru plasticieni, a sălilor de expoziţii şi de cinematograf care dispar din marile centre urbane, precum şi alte chestiuni care toate ţin, într-o bună măsură, de politica culturală a Statului.

A fost depusă, din partea ANUC şi a Ordinului Arhitecţilor din România, propunerea de iniţiere a Anului „Arhitect Ion Mincu" în 2012, care să prindă viaţă sub patronajul înaltelor autorităţi ale Statului şi la care să contribuie instituţii publice, universităţi, organizaţii profesionale şi culturale, personalităţi ale artelor şi culturii.

ANUC a adus în discuţie faptul ca destinul şi administrarea instituţiilor de cultură din România să fie încredinţate, conform legilor existente, unor personalităţi de ţinută culturală şi competenţă managerială recunoscute.

Încurajat de receptivitatea manifestată de ministrul Culturii, Cultelor şi Patrimoniului Naţional, Consiliul de conducere al ANUC şi-a exprimat la finalul reuniunii interesul ca dialogul cu ministrul şi informarea reciprocă privind problemele artelor şi culturii să aibă continuitate şi eficacitate.

Propunere de aplicaţie pentru festival de teatru

UNITER, prin intermediul reţelelor din care face parte, primeşte propuneri de colaborare pe care le diseminează în rândul comunităţii teatrale.

„La Virgule", Centrul Transfrontalier de Creaţie Teatrală, anunţă deschiderea sesiunii de aplicaţii pentru Festivalul European de proiecte teatrale, „Les Eurotopiques", ediţia a II-a. Festivalul va avea loc la Tourcoing în perioada 25 mai – 6 iunie 2010. Tema ediţiei din 2010 este:

„Frontiera/e"

Mai multe detalii găsiţi pe www.lavirgule.com

Persoana de contact: Fabien Hénocq, Director de comunicare.

(P) TEATRUL NAȚIONAL „MIHAI EMINESCU", TIMIȘOARA

Colecția toamnă-iarnă

Aşa cum o colecție de modă are sezonul ei, Teatrul Național din Timişoara îşi prezintă cu încredere cele mai recente creații cu care a întâmpinat toamna 2008 şi a pornit în iarnă. Aidoma unui articol *haute-couture*, ce poartă semnătura creatorului său, spectacolele noastre se recunosc prin *ținută*. Regizorii care s-au implicat în cele mai recente producții au concepții, evident, diferite, dar croiul teatral pe care fiecare dintre ei l-a gândit pentru spectacolul său a imprimat, se pare, o vibrație benefică, atât pentru reprezentație, cât şi pentru fluxul evenimentelor în Naționalul timişorean.

17 mai 2008 a fost finalul stagiunii trecute, pe care l-am marcat cu premiera lui Radu Afrim, ***Boala familiei M*** de Fausto Paravidino. Colaborarea cu Velica Panduru, pentru decor şi costume, rolurile (extrem de solicitante) dăruite cu o sensibilitate remarcabilă de protagonişti au chemat publicul încă şi încă o dată la spectacol.

Ca urmare, finalul de stagiune a definit, spre bucuria noastră o altă, deschidere, meritorie. *Boala familiei M* şi regizorul Radu Afrim au focalizat asupra lor atenția domnului Dieter Topp, preşedintele KulturForum Europa, iar în cadrul Festivalului Dramaturgiei Româneşti (4–12 octombrie 2008), dna Agnès Troly, director de programe la Théâtre de l'Odéon Paris, ne-a onorat cu invitația de a juca 10 reprezentații cu *Boala familiei M* în intervalul 11–21 iunie 2009 la Paris. Invitație pe care, desigur, o vom onora.

„Mai merge lumea la teatru în Timişoara?" – recunoaşteți, probabil, întrebarea, valabilă indiferent de cadrul temporal sau geografic. Ei bine, da! Nu numai că vine la teatru, dar CERE. Cere genuri de teatru, teatru contemporan (*Concursul Dramaturgiei Româneşti* din cadrul FDR s-a dovedit în acest sens o secțiune cu audiență), teatru clasic, dramaturgi, regizori, actori.

Şi pentru o combinație ideală, premiera unui spectacol pe text clasic, montat într-o viziune contemporană, a dat startul stagiunii prezente. Cu ***Trei surori*** de A.P. Cehov, în regia semnată de Ada Lupu, s-au aniversat, în 22 septembrie 2008, 133 de ani de la inaugurarea Palatului Culturii. Atipic şi ofertant ca perspectivă regizorală, dar şi ca scenografie şi costume (Velica Panduru), *Trei surori* atrage. Într-o transparență necesară, spectatorul descoperă detalii şi chei de interpretare.

„Mărțisorul" în primăvara anului trecut, spațiul primit spre folosință pentru următorii 49 de ani, actuala Sală 2 a Teatrului Național Timişoara (o fostă sală de sport), a devenit o locație aproape căutată pentru maniere de regie ceva mai puțin convenționale. Iată de ce acolo se joacă *Boala familiei M*, iată de ce acolo vine publicul pentru ***Povestea de iarnă***, spectacolul lui Alexander Hausvater, care a avut premiera în 10 ianuarie 2009.

O altă, „Poveste de iarnă" shakespeariană, ce nu iese din tiparul oarecum comun? Începând cu noua dramatizare, semnată Ştefan Peca, cu titlul articulat şi terminând cu grandoarea montării, care a inclus majoritatea actorilor noştri, cu efecte impresionante de sunet şi lumină, spectacolul *Povestea de iarnă* spune atât

de multe, încât putem reduce simplu totul la „Vino să vezi!“ În 27 martie 2009, TNT va sărbători Ziua Mondială a Teatrului cu această poveste.

Dar până atunci... câteva premiere la început de primăvară. Textul Mihaelei Michailov şi regia Alexandrei Badea aduc în 1 martie ***Cum traversează Barbie criza mondială***, iar 7 martie este rezervat pentru premiera lui Răzvan Mazilu, cu ***Remember*** după Mateiu I. Caragiale. Ion-Ardeal Ieremia prezintă ***Fata de mătase artificială*** de Irmgard Keun (trad. Victor Scoradeţ) în 19 martie şi Mălina Petre va descoperi ***Copilul din spatele ochilor*** (de Nava Semel) în 24 martie.

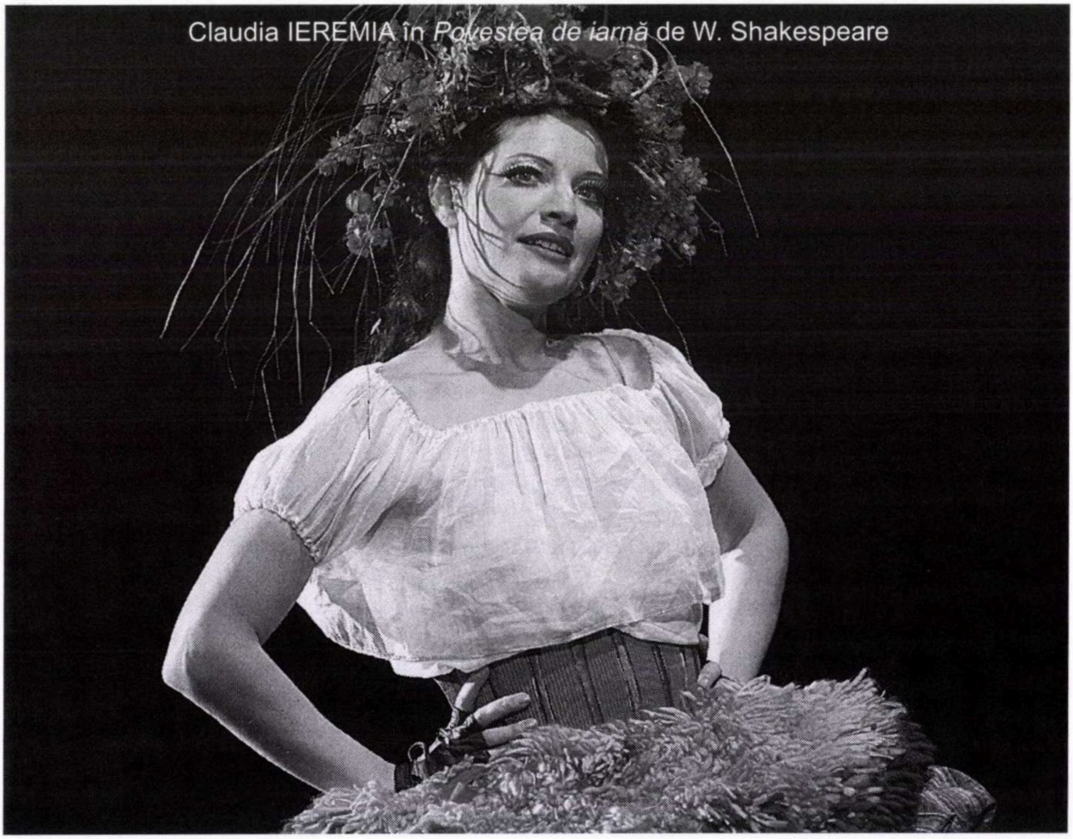
În luna mai a.c., regizorul Radu Afrim şi conducerea Teatrului Naţional Timişoara vor primi din partea KulturForum Europa „Premiul Cultural Europa 2009“ pentru „aportul special la integrarea României în Europa, pentru curajul pentru diversitate şi pentru lupta împotriva segregării minorităţilor şi împotriva atacurilor duşmănoase din diversele pături sociale“.

Iar pentru iunie... se pot face deja rezervările la Théâtre de l'Odeón!

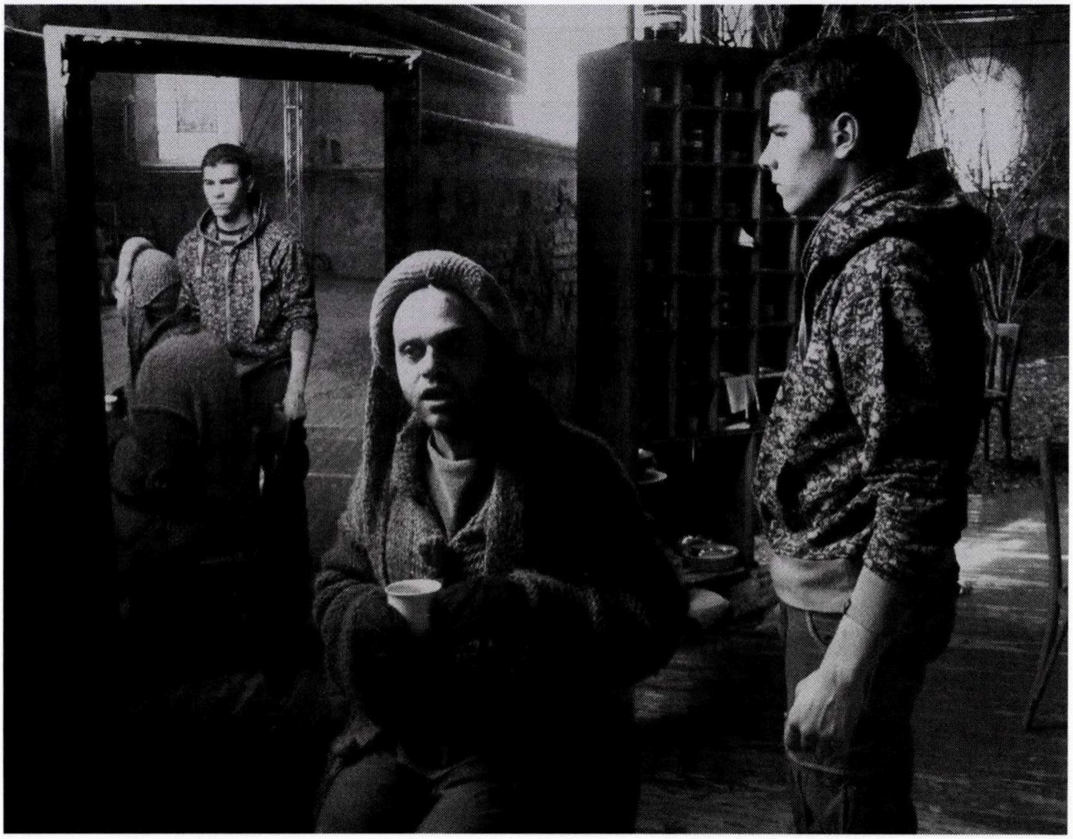
În colecţiile de înaltă ţinută se caută cele mai bune texturi, se folosesc cele mai sobre şi năstruşnice idei, se lasă loc registrelor complete de exprimare creatoare. Valabil şi în teatru, precum în modă. Numai astfel creaţiile Teatrului Naţional din Timişoara vor deveni, cu adevărat, de colecţie.

Mirela IACOB, coordonator PR

Claudia IEREMIA în *Povestea de iarnă* de W. Shakespeare

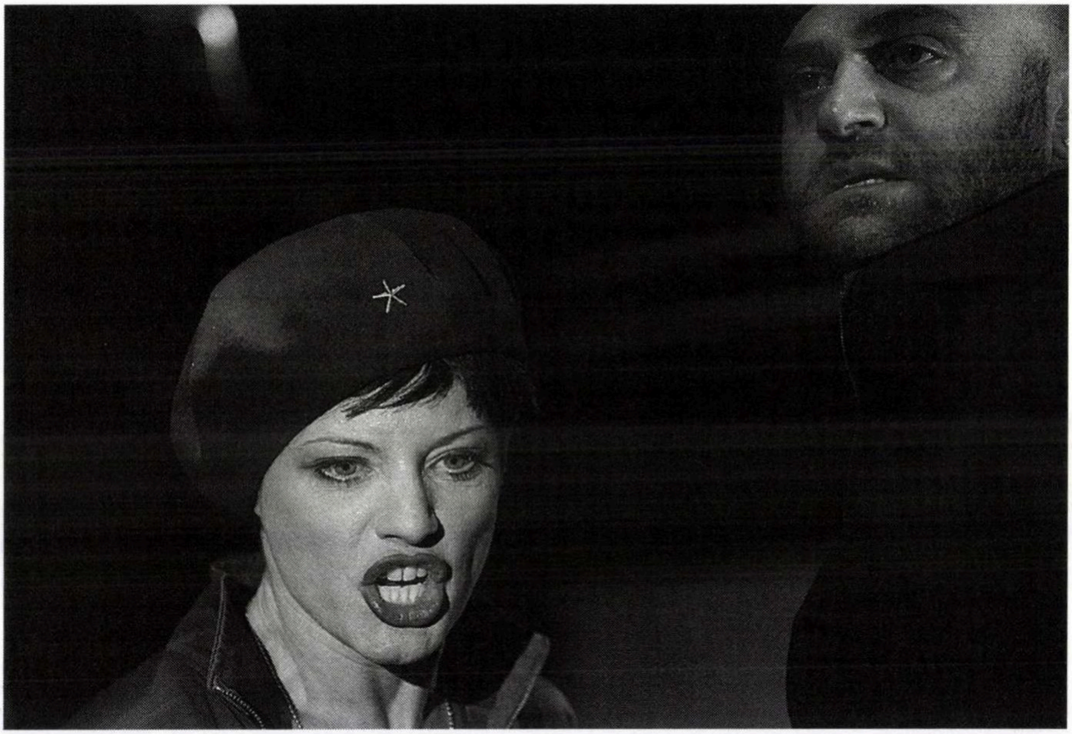


Scene din *Boala familiei M* de Fausto Paravidino



Scenă din *Trei surori* de A.P. Cehov

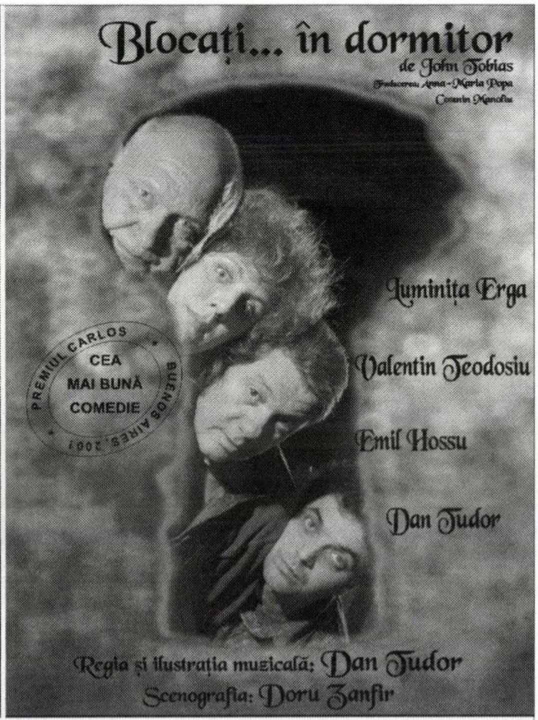
Scenă din *Trei surori* de A.P. Cehov



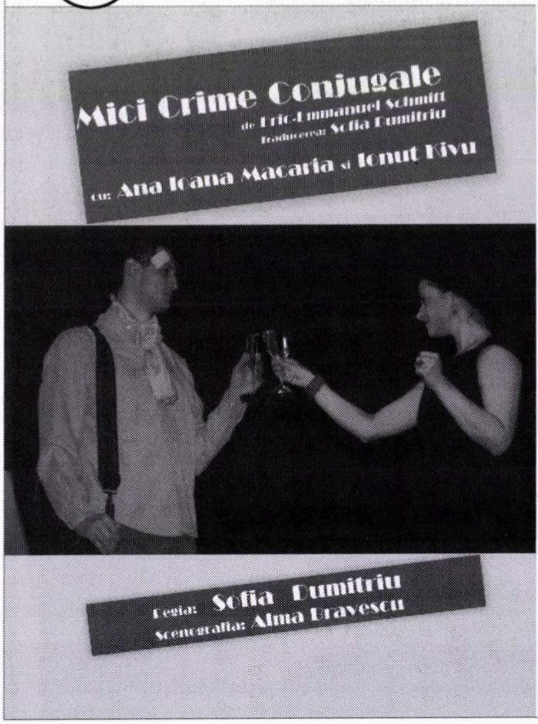
Scene din *Povestea de iarnă* de W. Shakespeare

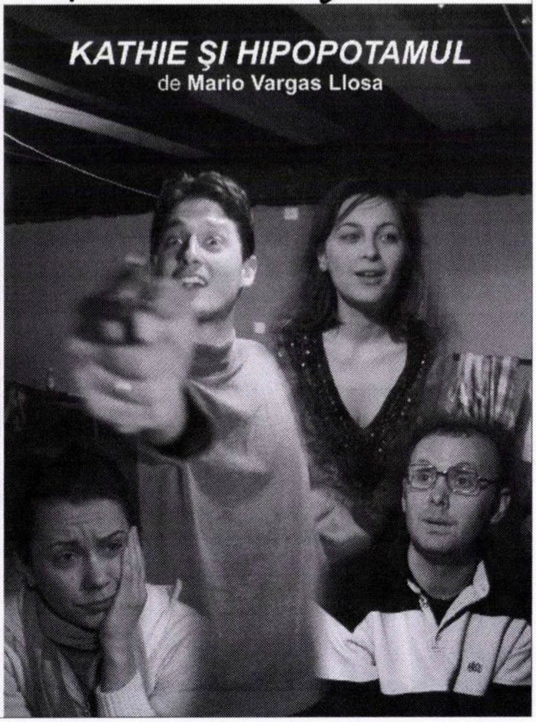
Scenă din *Trei surori* de A.P. Cehov

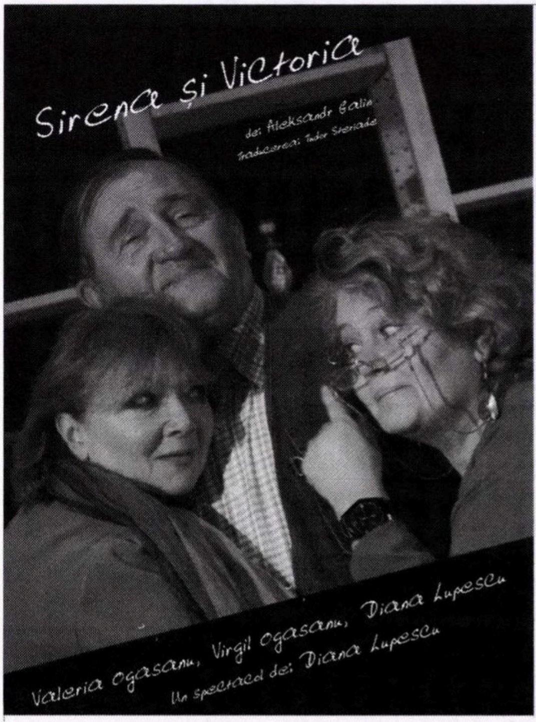
Scenă din *Cum traversează Barbie criza mondială* de Mihaela Michailov

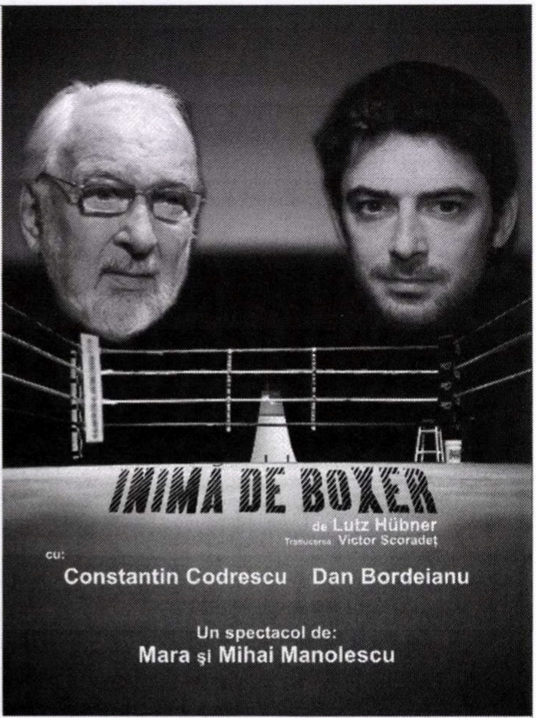


(P) Teatrul „G. Ciprian", Buzău

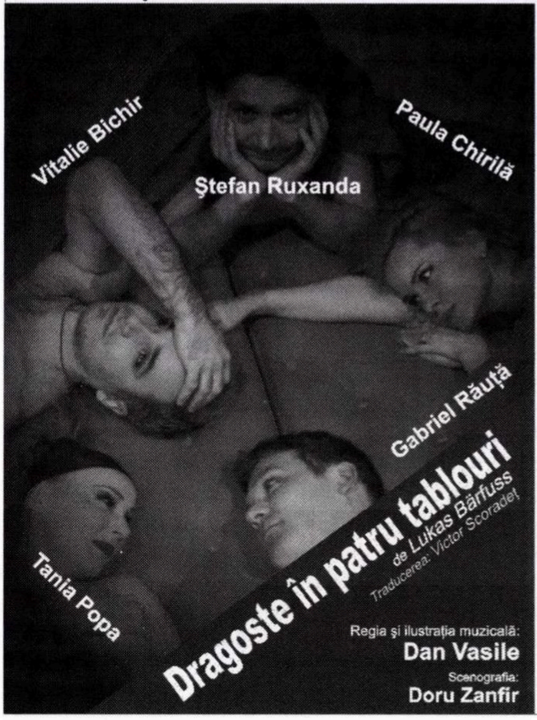


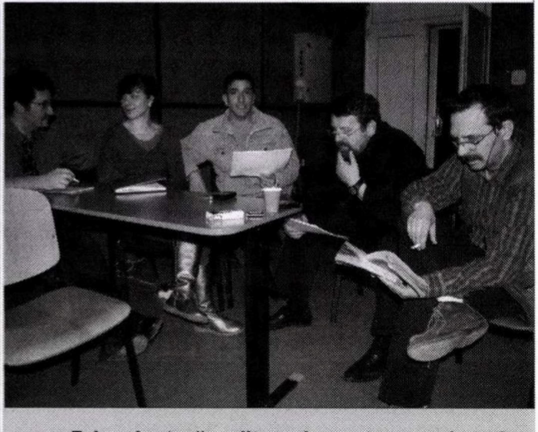






Spectacolele noastre de MARE succes





Prima lectură a viitoarei noastre premiere de MARE succes:

***O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, regia: Emanuel Pârvu, scenografia: Bogdan Spătaru**

Distribuţia:

Jupân Dumitrache – **Radu Gabriel**
Nae Ipingescu – **Adrian Titieni**
Veta – **Anca Sigartău**
Rică – **Silviu Biriş**
Ziţa – **Raluca Tudorache**
Chiriac – **Emanuel Pârvu**
Spiridon – **Gabi Costin**

(P) UNIVERSITATEA „OVIDIUS", CONSTANȚA

„Franțuzitele" de pe Autostrada Soarelui sau Primul pas pe calea cea fără de urmă

Încă de când păşeşte pe porțile şcolii, actorul-ucenic îşi asumă călătoria pe calea cea fără de urmă. Fără firimituri sau borne kilometrice, actorul-ucenic are ca singur însoțitor dorința de a deveni, fără putință de întoarcere. Drumul acestei dorințe, ce are la capăt mirajul gloriei eterne, însoțite de aplauze la scenă deschisă, cronici strălucitoare şi, eventual, descoperirea vreunui teatru bogat în interiorul unui cerc de cretă, demarează însă ca oricare altul, cu emoțiile începutului (care ar putea rămâne mereu, aceleaşi, actorul-mesager aflându-se singur, curios, temerar, în fața fiecărui nou rol), exerciții, cursuri, examene. Fiecare dintre aceste praguri – vitale în devenirea artistică a oricărui actor – trebuie depăşit cu maximum de *eficiență*, *devotament* şi *dăruire*. Poate că această înşiruire (în formă de seceră şi ciocan) stârneşte zâmbete pe buzele cititorilor, însă aceste trei cuvinte se traduc, mai simplu, printr-unul singur: *foame*. În sfera spectacular cuprinzătoare a universului histrionic, scenele performanțelor *de facto* ale actului artistic trebuie realizate pe stomacul gol. În fiecare nouă încercare (rol, prag, examen) trebuie să existe foamea de cunoaştere, de dobândire, de conținut şi conținător. Un actor flămând va reuşi întotdeauna să conțină, dețină şi transmită mesajul necesar pentru a stârni reacții publicului în demersul spectacular. Performerul ghiftuit de încredințarea propriei valori adoptă tonul blazat al celui ce, prin simpla prezență pe scenă, face o favoare publicului. El se mai numeşte, în limbaj civilizat, manierist şi este tot ce poate exista mai trist pe scena şi în culisele unui templu al Thaliei. Cea mai recentă şi crudă diferențiere (desigur, sub aspectul începuturilor care aparțin tuturor şi a drumurilor deschise de-a lungul cărora Călăuza adastă, iar călătorul o ia la goană zorind spre nicăieri) a acestor categorii mi-a fost relevată de un examen de actorie, anul I, la Facultatea de Teatru a Universității „Ovidius" din Constanța. Desigur că anul I nu are timpul firesc, necesar pentru ca transformarea despre care vorbeam mai sus, trecerea de la foame la ghiftuială, să se petreacă, însă aici a fost mai mult decât frăgezimea vârstei şi lipsa de experiență a începutului. Este vorba despre respectul pentru ceea ce se întâmplă pe scenă, respectul pentru relațiile dintre caractere, pentru public (categoriile acestuia au fost extrem de diverse, spectacolul pornind din studioul protector al Facultății, coborând în agora, străbătând căile grele şi prăfuite ale mereu altui public, urcând în spațiile neconvenționale şi coborând pe scenă), pentru propria muncă, pentru profesor, pentru propria devenire. Buna stăpânire a unor tehnici de lucru mi-a creat *iluzia*, îndelung căutată de artişti spre a fi indusă publicului spectator şi, mai ales, criticilor. Spectacolul ***Franțuzitele*** de Costache Faca – muzica: lect. univ. dr. Mitică Lupu; regia: lect. univ. drd. Daniela Vitcu Hanțiu – un *musical* simplu, fără trepidații spectaculare sau subtexte complicate, a fost dăruit cu bucurie, cu puțină teamă, multă emoție şi dorință de joc. În contextul în care şi actorii consacrați fug de *musicaluri*, vocea (melodie, cântec, rostire) şi mişcarea scenică (dans, bastonade, chiar elemente de balet), specifice acestui gen, formând adesea o echipă greu de învins, aceşti studenți (Ioana Chelmuş, Arina Cojocaru, Daniela Cojan, Cosmina Soare, Ana-Maria Ştefan, Ionuț Alexandru, Ionuț Buruiană, Marian Avramescu, Bruno Neagu, Vlad Lungu) merită toate aplauzele primite din partea publicului *perpetuum* mobile la scenă deschisă, la premieră, cât şi (îi vom urmări!) pe cele viitoare.

Alina VOICULESCU

Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

***La vorbă cu* VLAD MUGUR,** interviu de Florica Ichim
***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu
***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**
***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU** de Mihaela Tonitza-Iordache
***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU** de Constantin Paraschivescu
***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU** de Sorina Bălănescu
***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ** de Constantin Paraschivescu
Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*
VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu
DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp
***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR,** interviu de Florica Ichim
***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU** de Constantin Paraschivescu
GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană de Florica Ichim
Cu ochii deschiși sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu
IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru
Măștile lui ALEXANDER HAUSVATER de Cristina Modreanu
Surâzător comediantul trecea: MILUȚĂ GHEORGHIU de Sorina Bălănescu
La porțile ficțiunii cu MIRCEA ANDREESCU de Constantin Paraschivescu
Actori români – societari la Comedia Franceză de Anca Costa-Foru
MARIA FILOTTI – Am ales teatrul
VALERIU MOISESCU – Persistența memoriei
Carte despre GINA PATRICHI de Mircea Morariu
DAN JITIANU sau bucuria comunicării de Ion Cazaban

Seria ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu
Însemnări teatrale (2 vol.) de Camil Petrescu
Comentarii și delimitări în teatru (2 vol.) de Camil Petrescu
Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu
Cronici teatrale de Victor Parhon
Medeea lui Andrei Șerban de Ana Maria Narti
Mănușa prințului. Teatrul dincolo de modern de Liliana Alexandrescu
Sensuri ale corpului în dansul contemporan de Gina Șerbănescu

Seria DRAMATURGI DE AZI

Teatru spaniol contemporan, antologie de Ioana Anghel şi Andreea Dumitru
Teatru american contemporan (Străini din toată lumea), antologie de Carol Martin şi Saviana Stănescu; ediția românească Andreea Dumitru
Teatru portughez contemporan, antologie de Andreea Dumitru
Teatro con voz de mujer. Dos piezas de Gianina Cărbunariu y Laila Ripoll / ***Teatru cu voce de femeie***. Două piese de Gianina Cărbunariu şi Laila Ripoll ediție bilingvă de Catalina Iliescu Gheorghiu
Jean-Luc Lagarce – ***Dramaturgie***, prefață şi traducere de Eugenia Anca Rotescu
Samuel Beckett – ***Dramaturgie***, ediție îngrijită, traducere şi note de Anca Măniuțiu
Dramaturgi basarabeni de azi, antologie de Andreea Dumitru şi Oana Borş
Dramaturgie contemporană din Balcani, antologie de Andreea Dumitru
Valère Novarina – ***L'opérette imaginaire / Opereta imaginară***, ediție bilingvă, în româneşte de Tudor Ionescu
Teatru spaniol contemporan II, antologie de Ioana Anghel

Seria DRAMATURGIE CLASICĂ

William Shakespeare – Furtuna, traducere de Ioana Ieronim

Seria „CAMIL PETRESCU"

Jocul ielelor
Proză scurtă
Note zilnice

Seria MARI REGIZORI AI LUMII

Întâlnire cu ROBERT WILSON
Dodin şi Malîi Teatr. Calea spre performanță de Maria Şevțova
Călătorie fără sfârşit. Reflecții şi memorii de Lev Dodin

Cărțile pot fi procurate în teatre, la Muzeul Literaturii Române, la sediul UNITER, precum şi la telefonul redacției (021 326 17 76).
Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de **75 lei**, iar întregul set de cărți apărute, în valoare de **1000 lei**, poate fi procurat cu **960 lei**.
Aşadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc şi din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI**, puteți să vă abonați pentru anul 2009, prin BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 021 326 17 76 şi 0722 455 954 – Florica ICHIM, 0723 345 032 – Oana BORŞ sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU.
De asemenea, nu uitați că puteți susține dezvoltarea colecțiilor noastre de carte, direcționând 2% din impozitul datorat statului către Fundația Culturală „Camil Petrescu", în acelaşi cont.
teatrul_azi@yahoo.com).
VĂ MULȚUMIM!

Mircea MORARIU

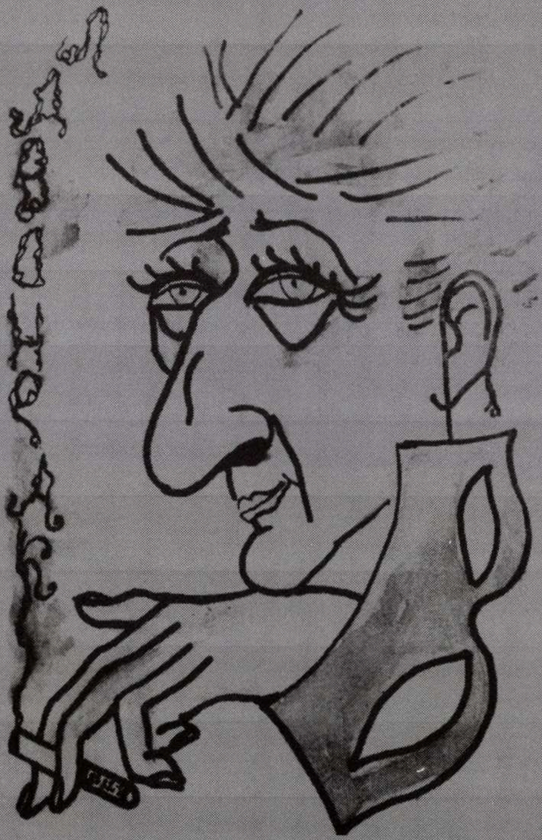
CARTE CU GINA PATRICHI

ION CAZABAN

DAN JIŢIANU şi bucuria comunicării

Valeriu MOISESCU

PERSISTENȚA MEMORIEI



Florica ICHIM

GEORGE CONSTANTIN

și comedia sa umană

SUMAR

Anul Eugen Ionescu
- 2 *Pe când Eugen Ionescu descoperea teatrul* de Ion Cazaban
- 9 *Ionesco, despre teatru şi etica politică* de Mircea Morariu
- 13 *Spectacole Eugen Ionescu pe scenele din România*

Anul Grotowski
- 21 *Jerzy Grotowski*
- 29 *Grotowski* de Aureliu Manea

Festivaluri

Bucureşti – Festivalul Internaţional al Teatrului de Animaţie
- 31 *Sărbătoare internaţională la „Ţăndărică"* de Ion Parhon

Piteşti – DAVILASTUDIOINTERFEST
- 33 *Toate festivalurile îşi au rostul lor* de Marinela Ţepuş

Iaşi – ArtForumFest Teatru de Club
- 35 *Cu teatrul la club* de Livia Movilescu

Interviuri
- 37 Mihaela Arsenescu-Werner: *„Teatrul este a doua mea natură!"*. A consemnat Oltiţa Cîntec
- 42 Florin Mircea: *„Sunt dependent de teatru!"*. A consemnat Oltiţa Cîntec
- 48 Marius Stănescu: *„Dacă te doare ceva, pe scenă te vindeci!"*. A consemnat Mirela Sandu
- 54 Sorin Leoveanu: *„Bocsárdi mi-a dat o libertate pe care o recunoşteam şi în el"*. A consemnat Liana Ornea
- 58 Dorina Chiriac: *„Mai presupus de toate, îmi plac actorii-manifest"*. A consemnat Mirela Sandu
- 65 Marius Manole: *„Corpul meu a vrut să fie balerin, iar sufletul, actor…"*. A consemnat Gina Şerbănescu

Eseuri
- 73 *Scheletul din vitrină şi copilul absent – Ődőn Horváth* de Andreea Dumitru
- 78 *Nu au scris pentru UE!* de Mircea Morariu

Memoria teatrului
- 81 *Marele Novelli şi teatrul românesc* de Claudia Dimiu
- 86 *Emil Gârleanu – cronicarul sentimental* de Ion Cazaban
- 90 *Un pas spre... fericire!* de Mihai Lungeanu (evocare Leopoldina Bălănuţă)

Mihai Pălădescu
- 93 *Un profesionist exemplar* de Constantin Paraschivescu
- 116 Mărturii: Valeriu Moisescu, Stela Popescu, Eugen Racoţi, Şerban Celea
- 119 Teatrografie Mihai Pălădescu

Praful de pe scândură
- 124 *O reconstrucţie teatrală* de Theodor Cristian Popescu (*Pupilija, papa Pupilo and the Pupilceks*, producţie Maska Theatre Ljubljana, Slovenia)

În sfârşit…
- 127 *Un vis împlinit!* – Sala Studio a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca

VOLUME APĂRUTE în „GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"

Spectacole

Dosar „Furtuna"
130 *Spectacolul evanescent al patimilor omeneşti* de Cătălina Buzoianu
132 *Câte ceva despre drumul către sine...* de Crenguţa Manea (în pauza de repetiţii cu: Rodica Negrea, Valeria Seciu, Mihai Dinvale, Mălina Andrei)
141 *Un fond cultural profund* de Nicolae Prelipceanu (*Furtuna* de W. Shakespeare – Teatrul Mic, Bucureşti)
144 *Insula misterioasă* de Adrian Mihalache (*Furtuna* de W. Shakespeare – Teatrul Mic, Bucureşti)

Metropolis
147 *Un Hamlet de provincie...* de Adrian Mihalache (*Hamlet* de W. Shakespeare – Teatrul Metropolis)
151 *Hamlet din spatele ochilor* de Daria Dimiu (*Hamlet* de W. Shakespeare – Teatrul Metropolis)

TNB
156 *Exclusiv valoare simbolică* de Irina Ionescu (*Molto, gran' impresssione într-o soarea la teatru*, scenariu de Romulus Vulpescu – Teatrul Naţional Bucureşti)
157 *Oscillante impressione* de Constantin Paraschivescu (*Molto, gran' impresssione într-o soarea la teatru*, scenariu de Romulus Vulpescu – Teatrul Naţional Bucureşti)
159 *Camerista Florinei Cercel* de Nicolae Prelipceanu (*Camerista*, după Hermann Broch – Teatrul Naţional Bucureşti)
160 *Cehov cu happy-end* de Nicolae Prelipceanu (*Un duel*, după Cehov – Teatrul Naţional Bucureşti)

Iaşi
163 *Umbrele Estului sălbatic* de Ştefan Oprea (*Made in Est / Volodea, Volodea...* de Constantin Cheianu – Teatrul Naţional Iaşi)
167 Constantin Cheianu: *„Mi-am dorit întotdeauna să ajung pe o scenă din România"*. Interviu de Irina Nechit
170 *Blânda tiranie a Trecutului!* de Ştefan Oprea (*Gheorghe Popescu* de Constantin Popa – Teatrul Naţional Iaşi)

Timişoara
173 *Nemăsura* de Mircea Morariu (*Povestea de iarnă* de W. Shakespeare – Teatrul Naţional Timişoara)
178 *Revanşa* de Mircea Morariu (*Toate la timpul lor* de David Ives – Teatrul German de Stat din Timişoara)
180 *O comedie postmodernă* de Oltiţa Cîntec (*Toate la timpul lor* de David Ives – Teatrul German de Stat din Timişoara)

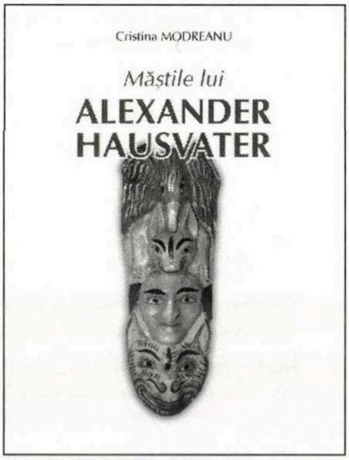
Botoşani
182 *Teatru şi geopolitică* de Oltiţa Cîntec (*Soţul Akulinei*, după F.M. Dostoievski – Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani)

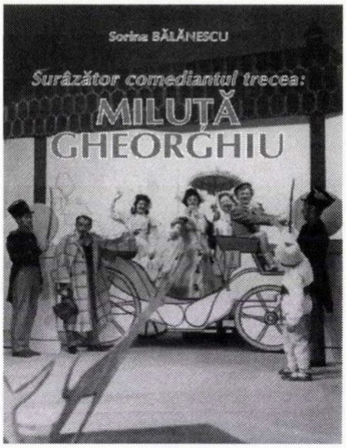
Teatrul de Comedie
185 *Între mitizare şi mistificare sau „Aşa e istoria – abundentă şi complicată..."* de Daria Dimiu (*Ioana şi focul* de Matei Vişniec – Teatrul de Comedie, Bucureşti)
190 *Trupul şi sufletele* de Ion Cazaban (*Fitness* de Jacques De Decker – Teatrul de Comedie, Bucureşti)

Târgovişte
192 *Praful nevăzut din cotloanele vieţii noastre* de Mirela Sandu (*Auto* de Ernesto Caballero – Teatrul „Tony Bulandra" din Târgovişte)
194 *Melancolie în beci* de Constantin Paraschivescu (*Melancolie* de Sarah Ruhl – Teatrul pentru Copii şi Tineret „Mihai Popescu" din Târgovişte)

Galaţi
196 *Cu furie declarată* de Constantin Paraschivescu (*Afacerea Protar / Ultima oră* de Mihail Sebastian – Teatrul „Fani Tardini" din Galaţi)

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





Piatra Neamț
198 *Un teatru viu* de Nicolae Prelipceanu (*Râs nervos* de Christopher Durang – Teatrul Tineretului din Piatra Neamț)
Satu Mare
201 *„Hausvater este un preț care trebuie plătit..."* de Mircea Ghițulescu (*Jurnalul lui Dracula*, după Marin Mincu – Teatrul de Nord din Satu Mare)
„Nottara"
202 *Iubire / neiubire* de Mircea Ghițulescu (*Rinocerul îndrăgostit* de Liao Yimei – Teatrul „Nottara")
Craiova
204 *Ionescu și Eftimiu la „Marin Sorescu"* de Mircea Ghițulescu (*Scaunele* de Eugen Ionescu și *Înșir-te mărgărite* de Victor Eftimiu – Teatrul Național Craiova)
206 *Moda poveștilor* de Adriana Teodorescu (*Înșir-te mărgărite* de Victor Eftimiu – Teatrul Național Craiova)
207 *Singurătăți aleatoriu sudate* de Daria Dimiu (*Scaunele* de Eugen Ionescu – Teatrul Național Craiova)
210 *ETC, TNC, ș.a.m.d.* de Daria Dimiu (Reuniunea „Valori ale teatrului românesc, valori ale teatrului european")
Arad
212 *În cadrele banalului* de Mircea Morariu (*Turandot* de Carlo Gozzi – Teatrul Clasic Arad)
Târgu Mureș
214 *Autopsii* de Mircea Morariu (*Taxi vinil* de Alina Nelega – Teatrul „Ariel" din Târgu Mureș)
Ploiești
216 *Fiordurile din noi* de Mircea Morariu (*Frumos* de Jon Fosse – Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești)
Brăila
218 *Spectatori ai propriului eșec* de Oana Borș (*Pescărușul* de A.P. Cehov – Teatrul „Maria Filotti", Brăila)
TV
221 *Virtualive* de Zomir Dimovic
Operă, Balet, Dans
223 *Aniversarea Bătrânei Doamne* de Luminița Vartolomei (*Linda di Chamounix* de Gaetano Donizetti – Opera Națională, București)
225 *Farmecul restituirii inedite* de Luminița Vartolomei (*Le cantatrici villane* de Valentino Fioravanti – Opera Națională, București)
227 *Concesii și refuzuri* de Luminița Vartolomei (*Golem* și *Arald* de Nicolae Bretan – Opera Națională, București)
228 *Zburând cu sania lui Moș Crăciun* de Luminița Vartolomei (*Albă ca Zăpada și cei șapte pitici* de Cornel Trăilescu – Opera Națională, București)
231 *Premieră în săptămâna pucciniană* de Luminița Vartolomei (*La Bohème* de Giacomo Puccini – Opera Națională, București)
232 *Regimul cântăreților-actori* de Luminița Vartolomei (*Fiica regimentului* de Gaetano Donizetti – Opera din Brașov)
235 *Noua energie a dansului* de Luminița Vartolomei (*Răzvan Mazilu și invitații săi* – Opera Națională, București)
238 *Cum să coregrafiezi ființa* de Gina Șerbănescu (Gigi Căciuleanu, *Volume, Vânt, Vectori*, Editura Curtea veche, 2008)
240 *Lungul drum spre sine* de Gina Șerbănescu (*Promised Land*, concept Arcadie Rusu – Teatrul Foarte Mic)
242 *Lumea de după cântecul de lebădă* de Gina Șerbănescu (*Ghetto Blaster* de Vava Ștefănescu – Teatrul Masca, București)

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 3–4 / 2009
Tel.: 021 326 17 76
teatrul_azi@yahoo.com
oanabors@hotmail.com
ichim@dial.kappa.ro

Redactor-șef: FLORICA ICHIM

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Daria DIMIU
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU
Liana ORNEA

ISSN 1220-4676

Spectacole-lectură – *Dramaturgi de azi la Odeon, I–II*
245 ***I. „Noaptea ursului" de Ignacio del Moral***
246 Ignacio del Moral: *„Mă simt frustrat când văd că oamenii se plictisesc şi întorc spatele teatrului...".* Interviu de Alina Cantacuzino
251 ***II. „În container" de Constantin Cheianu***
251 Constantin Cheianu: *„Eu sunt mai de modă veche, încă mai cred în catharsis."* Interviu de Andreea Dumitru
255 *Pe marginea unui text cu miză: fragmente de dialog şi un început de polemică.* A consemnat Andreea Dumitru
258 *În container cu Marx* de Nicolae Prelipceanu
259 *Nu te gândi la rău, Igoraş!* de Claudia Dimiu

Cărţi de teatru
261 *Exerciţiu de rememorare* de Mircea Morariu (George Banu, *Spatele omului – pictură şi teatru,* Editura Nemira, 2008)
263 *În oglindă?* de Mircea Morariu (Monica Lovinescu, *Etica neuitării*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008)
265 *Teatru polonez de azi* de Mircea Morariu (*Made in Poland – Antologie de teatru polonez contemporan,* Editura ART, Bucureşti, 2008)
268 *Omagiu lui Cehov* de Mircea Morariu (Matei Vişniec, *Maşinăria Cehov – Nina sau despre fragilitatea pescăruşilor împăiaţi,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2008)
270 *Dan Jitianu, un om pentru toate anotimpurile* de Nicolae Prelipceanu (Ion Cazaban, *Dan Jitianu şi bucuria comunicării*, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu", 2008)
271 *Incursiuni prin spaţiile teatrale* de Adrian Mihalache (Octavian Saiu, *În căutarea spaţiului pierdut*, Editura Nemira, 2008)
274 *Magicul histrion* de Constantin Paraschivescu (Dionisie Vitcu, *Actorul cu mârţoaga*, Editura Princeps Edit., Iaşi, 2006)
276 *Mamă, tată, fiu, fiică* de Elisabeta Pop (Joél Pommerat, *Copilul acesta – Cu o singură mână*, Editura Unitex, Colecţia FNT, 2008)
279 *Uiuiu şi suprarealismul tardiv* de Mircea Ghiţulescu (Alexandru Uiuiu, *Aşteptând-o pe Godette*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2003)
280 *Prezenţe discrete în umbra spectacolului* de Crenguţa Manea

Noi în lume
282 *Gianina Cărbunariu la Istanbul*
282 *Matei Vişniec la Madrid*
283 *Radu Alexandru Nica la Chicago*

Ne-au vizitat
284 *„Moartea nu constă în imposibilitatea de a comunica, ci în imposibilitatea de a fi înţeles"* de Daria Dimiu (*Ancheta* de Peter Weiss – Fundaţia „Teatro Due", Parma)
287 **Info UNTER**
289 **Teatrul Naţional „Mihai Eminescu", Timişoara – *Colecţia toamnă-iarnă***
296 **Teatrul „G. Ciprian", Buzău – Spectacolele noastre de mare succes**
298 **Universitatea „Ovidius" Constanţa – Franţuzitele *de pe Autostrada Soarelui sau Primul pas pe calea cea fără de urmă***

Coperta I: ***Dorina CHIRIAC*** în *Ioana şi focul* de Matei Vişniec, regia Cătălina Buzoianu

Coperta IV: Coregraful ***Florin FIEROIU***. Foto: Ciprian Duică

Revistă editată de Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" cu sprijinul UNITER

Machetare:
Ciprian DUICĂ

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH

Biblioteca Judeţeană MUREŞ TÂRGU MUREŞ

STAGIUNEA 2008/2009

1919 · TEATRUL NAȚIONAL · CLUJ-NAPOCA

în coproducție cu

Art Act Theater Company

PREMIERĂ PE ȚARĂ

CÎND NOI, MORȚI, ÎNVIEM

de Henrik Ibsen
traducere de Sanda Tomescu Baciu

un spectacol de **CĂTĂLINA BUZOIANU**
decorul și costumele: **ADRIANA GRAND**

Distribuția:
Profesorul Arnold Rubek, sculptor – **Cornel Răileanu**
Doamna Maja Rubek, soția lui – **Ramona Dumitrean**
Irene – **Elena Ivanca**
Directorul stațiunii balneare – **Paul Basarab**
Ulfhejm. Proprietar – **Ovidiu Crișan**
O soră de caritate – **Irina Wintze**
Lars – **Șerban Ursachi**
Turiști, pacienți: **Adriana Băilescu, Angelica Nicoară, Anca Hanu, Patricia Boaru, Romina Merei, Adina Ursu, Cristian Grosu, Silvius Iorga, Cătălin Codreanu, Bogdan Rădulescu**

asistent scenografie: **Arhidiade Mureșan**
muzica: **Șerban Ursachi**
coregrafia: **Livia Gună**
asistent regie: **Selma Dragoș**

Spectacol realizat cu sprijinul
Ambasadei Regale a Norvegiei la București

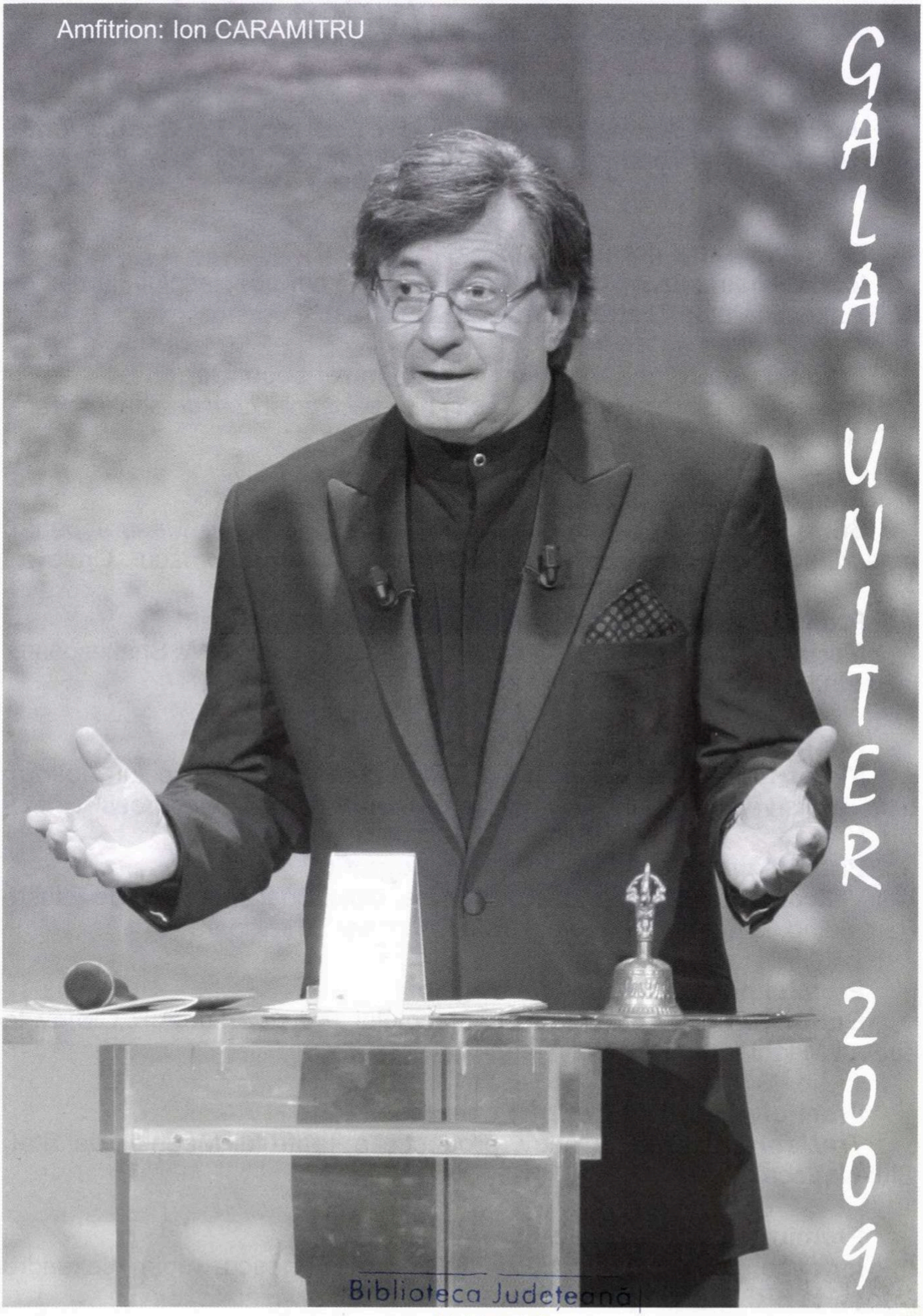
ROYAL NORWEGIAN EMBASSY

TEATRUL azi
numărul 3-4/2009

II 2446

TEATRUL azi • numărul 5-6-7/2009

CUM
AM
ÎNVATAT
SA
CONDUC
de Paula Vogel
Traducerea Iulia Popovici
Distribuţia:
Mihaela Trofimov
Valentin Terente
Emilian Oprea
Emilia Mocanu
Cătălina Nedelea
Teatrul "Maria Filotti"
Braila
Art Act
Theater Company
Regia: M. Chris. Nedeea (Cristian Nedea)
Scenografia: Dionisis Christofilogiannis
Asistent scenografie: Ana Pavel
Muzica: Enrico Fabio Cortese



Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU MUREȘ
906.221

Laureații Galei UNITER 2009

Juriul, format din Ileana Lucaciu (critic de teatru), Ion Cocora (critic de teatru), Cornel Todea (regizor), Mircea Rusu (actor), Ştefan Caragiu (scenograf), a acordat:

Premiul pentru debut:
Ioana Anastasia Anton pentru rolul Ofelia din spectacolul *Hamlet* de W. Shakespeare, la Teatrul Metropolis, Bucureşti

Premiul pentru cea mai bună actriță în rol secundar:
Valeria Seciu pentru rolul *Gloucester* din spectacolul *Lear* de Shakespeare, la Teatrul „Bulandra", Bucureşti

Premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar:
Sorin Leoveanu pentru rolul *Lucio* din spectacolul *Măsură pentru măsură* de W. Shakespeare, la Teatrul Național „Marin Sorescu", Craiova

Premiul pentru cea mai bună actriță în rol principal:
Mariana Mihuț pentru *rolul titular* din spectacolul *Lear* de W. Shakespeare, la Teatrul „Bulandra", Bucureşti

Premiul pentru cel mai bun actor în rol principal:
Victor Rebengiuc pentru rolul *Willy Loman* din spectacolul *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller, la Teatrul „Bulandra", Bucureşti

Premiul pentru cea mai bună scenografie:
Velica Panduru pentru decorul spectacolului *Boala familiei M* de Fausto Paravidino, la Teatrul Național „Mihai Eminescu", Timişoara

Premiul pentru cel mai bun regizor:
Gábor Tompa pentru regia spectacolului *Trei surori* de A.P. Cehov, la Teatrul Maghiar de Stat, Cluj-Napoca

Premiul pentru cel mai bun spectacol:
Trei surori de A.P. Cehov, producție a Teatrului Maghiar de Stat, Cluj-Napoca

Premiul pentru teatru radiofonic:
Ionesco, cinci piese scurte de Eugène Ionesco, regia Alexandru Dabija, la SRR Bucureşti

Laureații Galei UNITER 2009

Biroul Secției Române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – AICT a acordat:

Premiul pentru critica de teatru:
Mircea Morariu

În cadrul Galei au fost acordate şi premiile decise de Senatul UNITER – Premiul de Excelență, premiile pentru întreaga activitate şi premiile speciale.

Premiul de Excelență:
Olga Tudorache

Premiul pentru întreaga activitate:
- Actriță: **Margareta Pogonat**
- Actor: **Mitică Popescu**
- Scenografie: **Dan Nemțeanu**
- Regie: **Gelu Colceag**
- Critică: **Alice Georgescu**

Premiul special pentru muzică de teatru:
Vlaicu Golcea

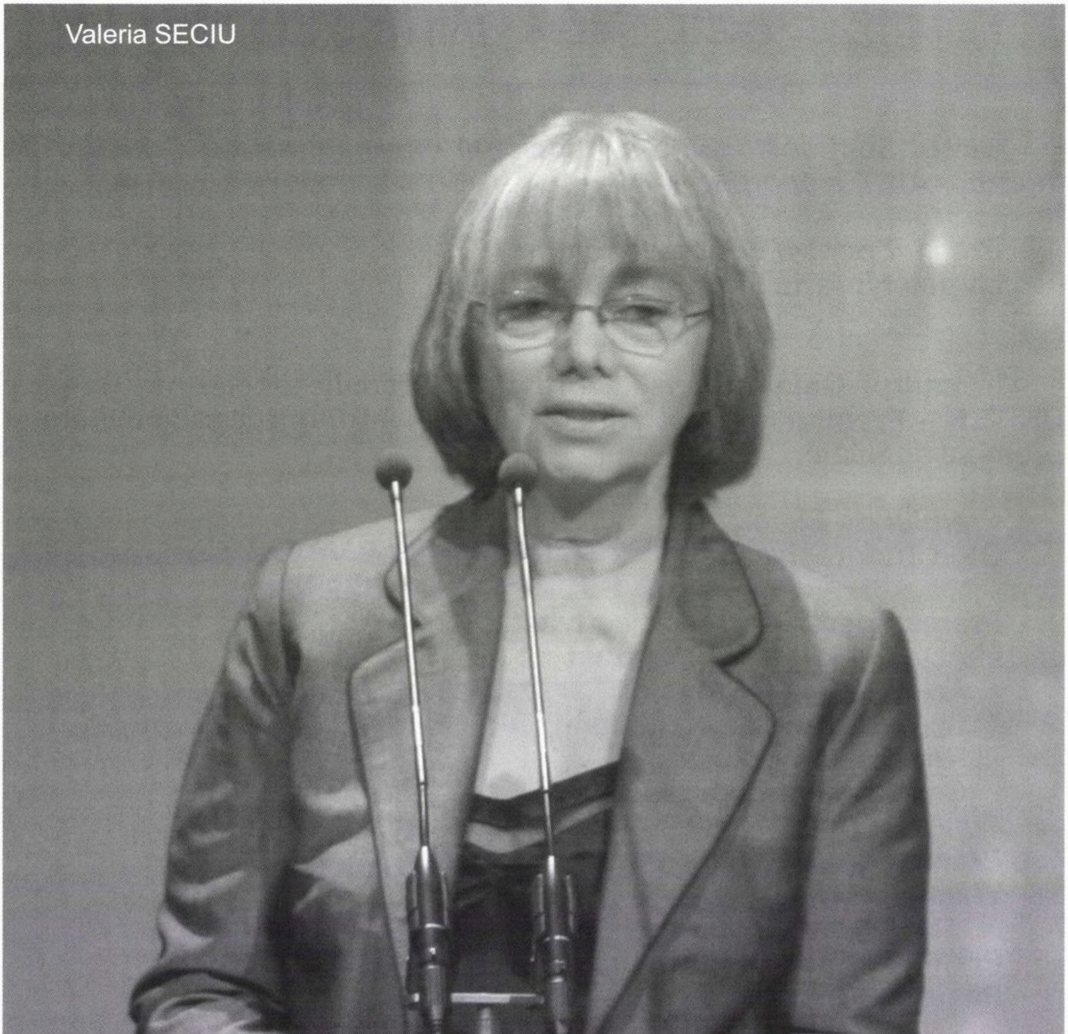
Premiul special pentru coregrafie în arta spectacolului:
Păstorel Ionescu

De asemenea, au fost decernate şi următoarele premii:

Premiul special (oferit post-mortem) al Preşedintelui UNITER:
Ştefan Iordache

Premiul Mecena:
Doamnei **Carmen Palade Adamescu**, Preşedinte UNIREA SHOPPING CENTER

Premiul pentru cea mai bună piesă românească a anului 2008 – concurs desfăşurat sub egida Casei Regale a României cu sprijinul Centrului Medical UNIREA:
„Ziua perfectă“ de Antoaneta Zaharia

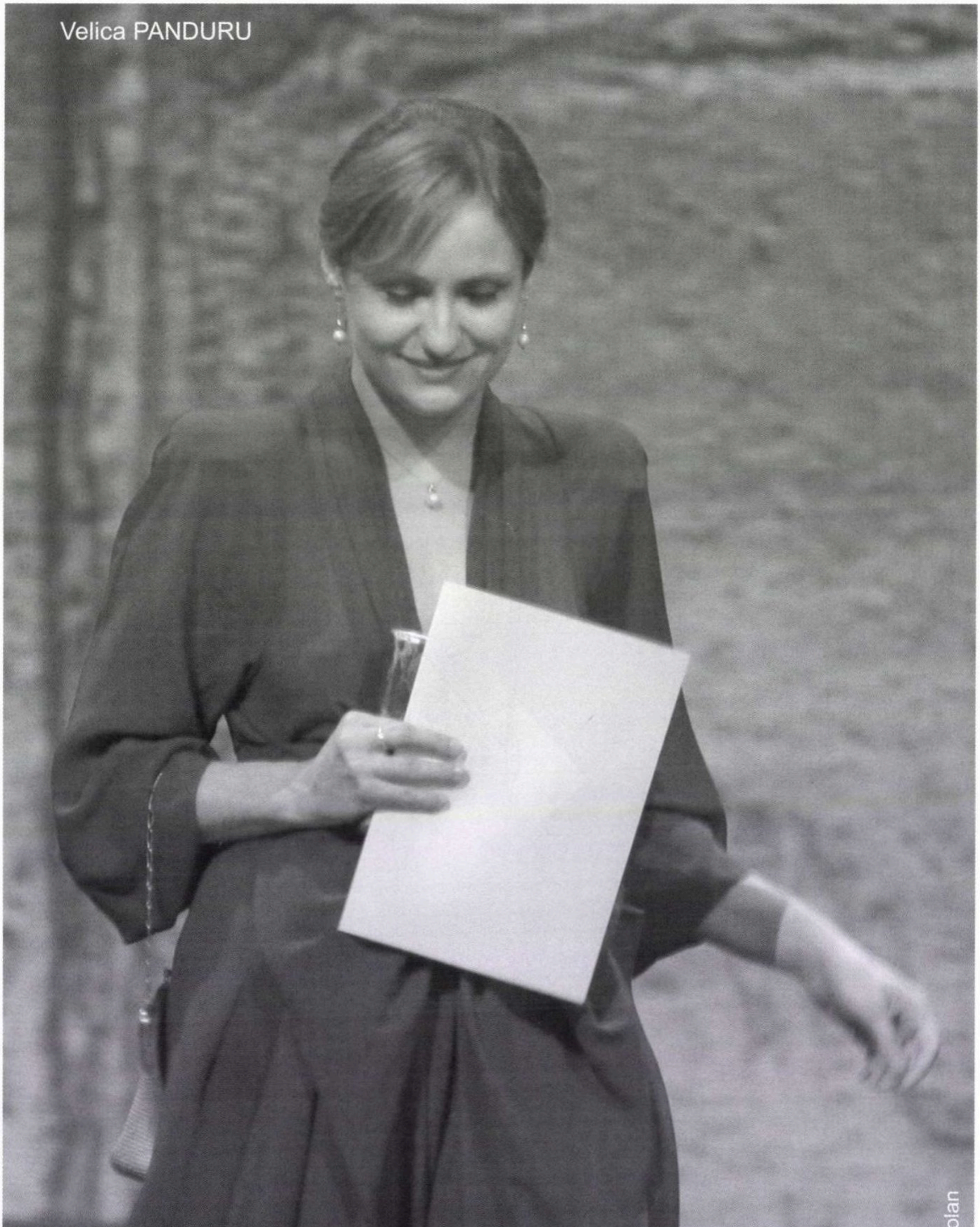

Valeria SECIU
Foto: Florin Biolan

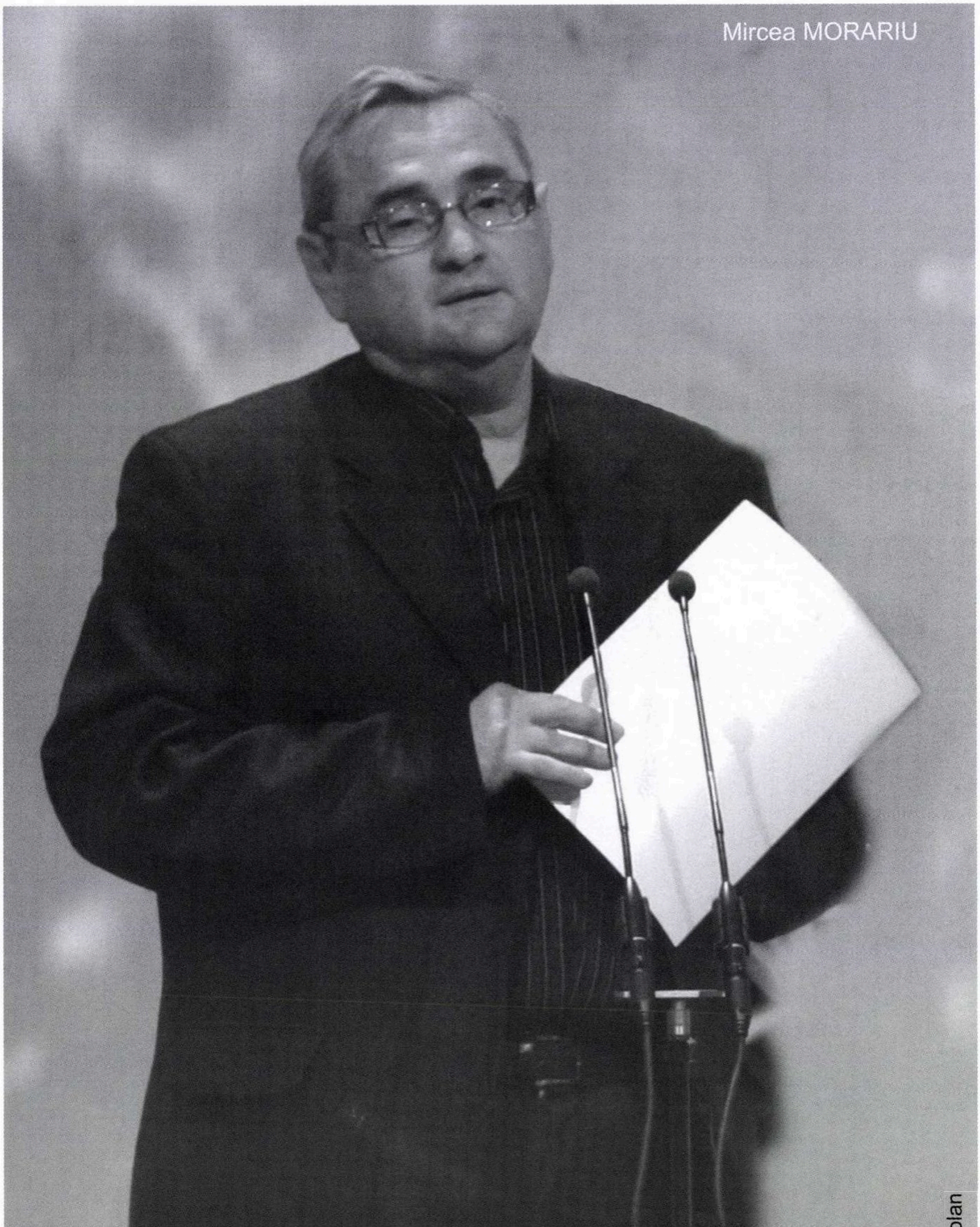
Sorin LEOVEANU
Foto: Florin Biolan

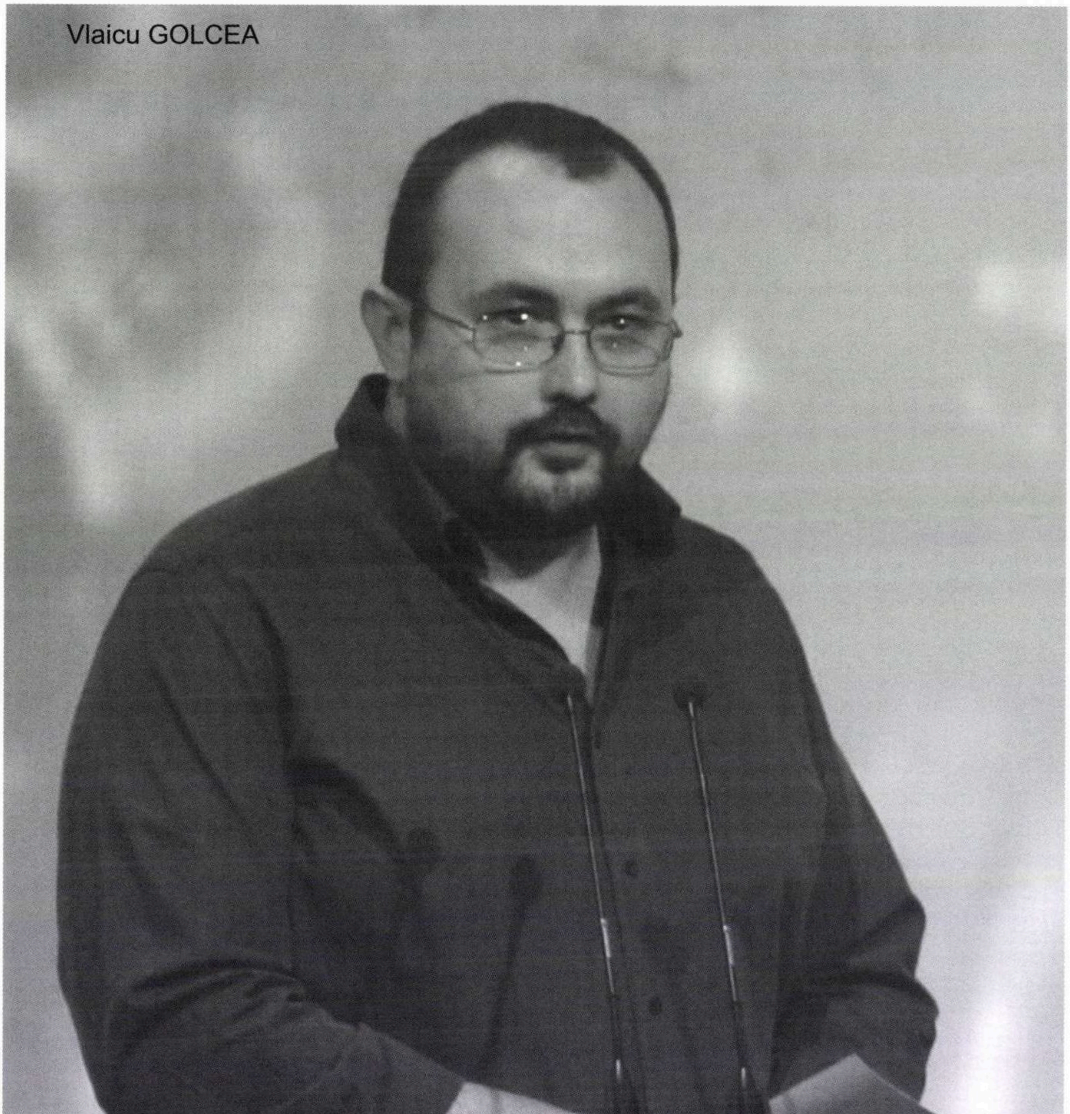
Mariana MIHUȚ
Foto: Florin Biolan

Victor REBENGIUC

Foto: Florin Biolan

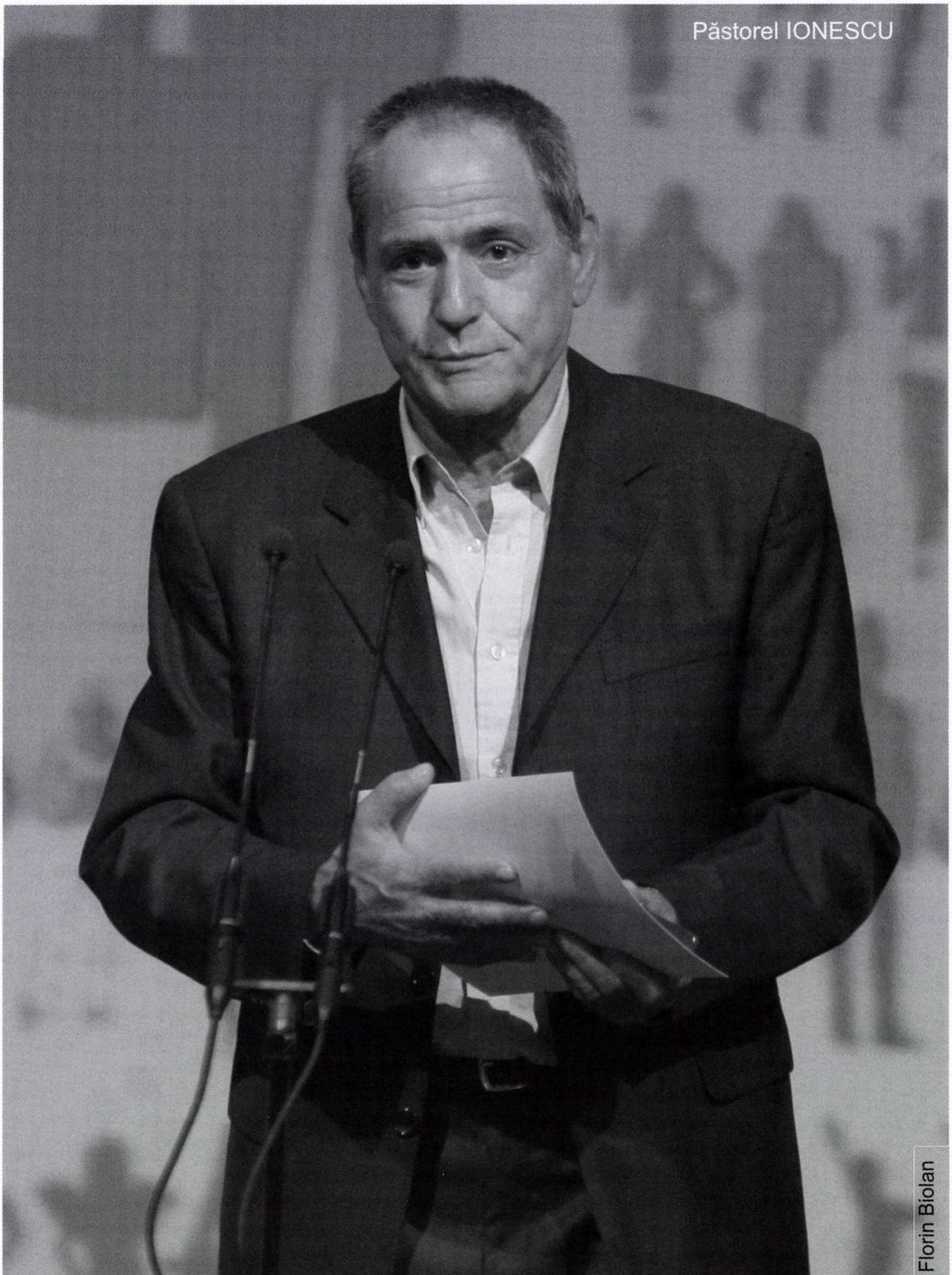

Velica PANDURU
Foto: Florin Biolan


Mircea MORARIU
Foto: Florin Biolan



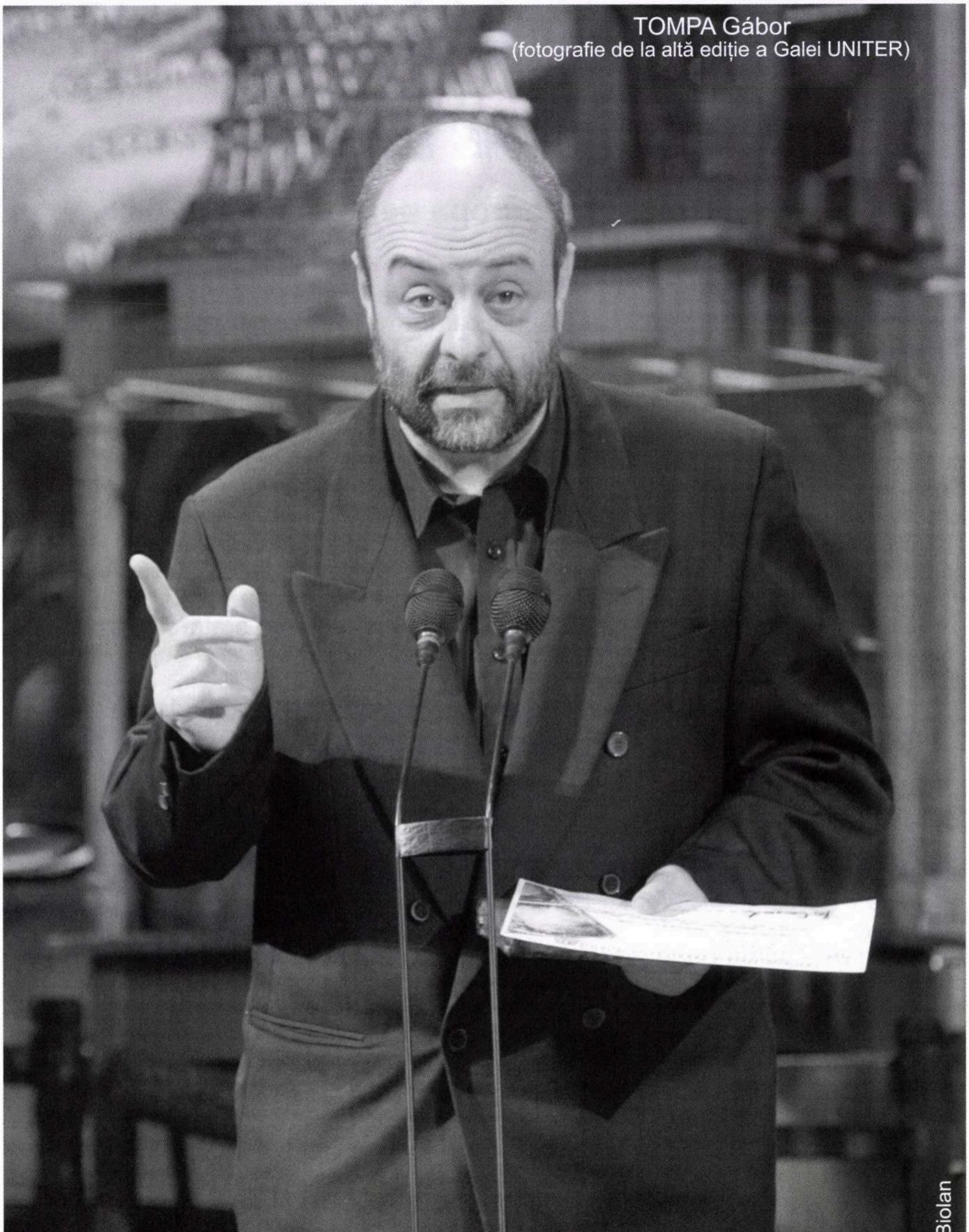
Vlaicu GOLCEA

Foto: Florin Biolan


Păstorel IONESCU
Foto: Florin Biolan

Alexandru DABIJA
(fotografie de la altă ediție a Galei UNITER)

Foto: Florin Biolan



TOMPA Gábor
(fotografie de la altă ediție a Galei UNITER)

Foto: Florin Biolan

PREMIILE EUROPA PENTRU TEATRU

KRYSTIAN LUPA,

laureatul Premiului Europa pentru Teatru, 2009

Între 1963 şi 1969 a studiat pictura şi gravura la Academia de Arte Frumoase din Cracovia, apoi regia la Şcoala Superioară de Cinema şi Televiziune din Lodz, dar şi la Institutul de Artă dramatică din Cracovia. A lucrat imediat după absolvire la Teatrul Norwid din Jelenia Góra, unde a aprofundat noi forme de expresie, împreună cu un grup de tineri actori. A debutat cu *Ivona, principesa Burgundiei* de Gombrowicz la Stary Teatr, unde a lucrat până în 1984. A semnat regia mai multor texte de Witkacy, dar şi *Oraşul de vis* după Alfred Kubin, *Visătorii* de Musil, *Fraţii Karamazov* după Dostoievski, *Malte, sau tripticul fiului risipitor* după Rilke, *Somnambulii* după Hermann Broch, dar şi *Artă* de Yasmina Reza, *Întoarcerea lui Ulise* de Wyspianski.

Kalkwerk, după romanul lui Thomas Bernhard, marchează începutul fascinaţiei lui Lupa pentru acest scriitor. Inspirat de opera austriacului, montează apoi *Immanuel Kant* la Wroclaw, *Ritter, Dene, Voss* la Stary Teatr, *Dispariţia* la Varşovia.

După anul 2000, Scena Kameralna a Teatrului Stary e laboratorul său predilect şi aici se nasc: *Maestrul şi Margareta* după Bulgakov, *Zarathustra* după Nietzsche şi *Nietzsche. Trilogie* de Schleef.

Din 1983 predă la Institutul de Artă Dramatică, printre foştii săi studenţi aflându-se şi Krzysztof Warlikowski. A lucrat, de asemenea, în Franţa, Rusia şi Statele Unite.

În cadrul zilelor dedicate Premiilor Europa, Krystian Lupa a prezentat trei spectacole:

Factory 2, o fantezie colectivă bazată pe improvizaţii şi inspirată de opera lui Andy Warhol şi de legendara sa *Silver Factory* (premiera: februarie 2008), avându-l pe Piotr Skiba în rolul nonconformistului artist.

The Presidents de Werner Schwab (producţie din 1999 a Teatrului Polski din Wroclaw).

Marilyn – prima parte a proiectului *Persona. Triptic*, oferită în avanpremieră, cu Sandra Korzeniak în rolul titular.

„Andy Warhol spunea că subiectul şi eroul tuturor filmelor sale era personalitatea. *Nu povestea vieţii cuiva, ci personalitatea, cu tot inexprimabilul ei. În consecinţă, dacă subiectul tău e o fiinţă umană, e mai bine să-l priveşti decât să vorbeşti despre el. Cele trei fantezii despre trei personaje (Gurdjieff, Marilyn Monroe şi Simone Weil) merg pe această cale. Nu sunt poveşti, ci situaţii în care personalitatea devine vizibilă şi ar putea să devină în egală măsură locul de intersecţie cu personalitatea unui actor care se îmbarcă într-o aventură personală – chiar intimă – pentru o experienţă fantastică şi riscată de schimb. Personalitatea nu înseamnă doar caracterul cuiva. Este şi visul extrem al acestei persoane, o versiune incompletă, dar potenţială a ei. Şi în fine, personalitatea este în egală măsură autosugestia şi orbirea, ca şi mitul ce explodează câteodată printre ceilalţi. Cele trei persoane, aşa diferite cum sunt ele, au acest lucru în comun: ele vor să depăşească limitele. Chiar dacă nu pot fi comparate, împărtăşesc aceeaşi unică şi perpetuă viziune a transgresiunii umane“* (**Krystian Lupa**).

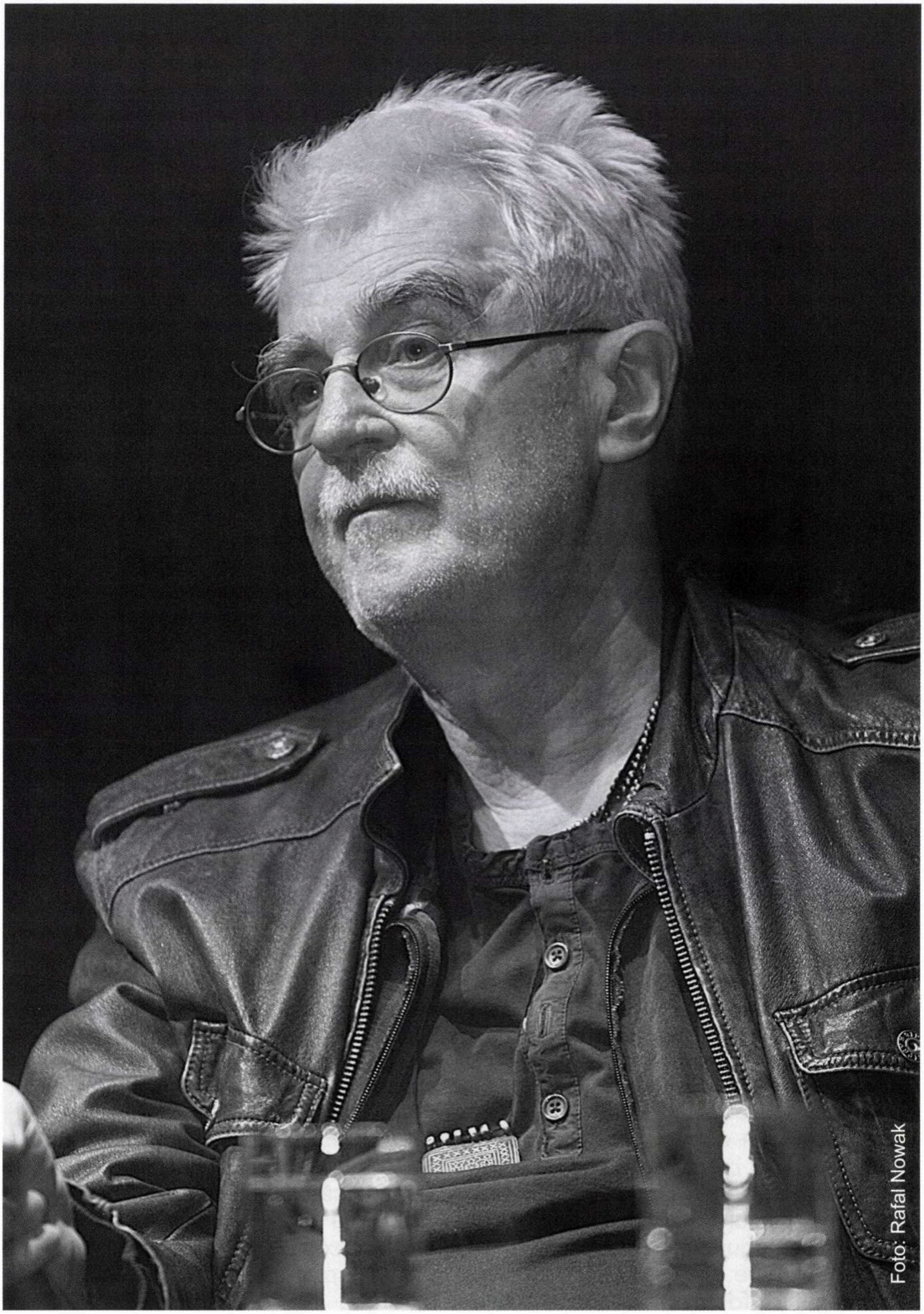


Foto: Rafal Nowak

Adrian MIHALACHE

Serbări fastuoase în oraşul „teatrului sărac"

Premiul Europa pentru Teatru al Comisiei Europene, aflat la a treisprezecea ediţie, a încununat creaţia regizorului polonez Krystian Lupa, tocmai în anul declarat de UNESCO **„Anul Grotowski"**. În mod firesc, s-a ales ca loc de desfăşurare a festivităţilor Wroclaw, oraşul în care s-a născut „teatrul sărac" al lui Grotowski, una dintre mişcările inovatoare majore ale secolului al XX-lea. Institutul Grotowski, care continuă cercetările întemeietorului, a fost co-organizator.

Somptuozitatea manifestărilor a contrastat atât cu conceptul de „teatru sărac", cât şi cu apăsarea sumbrei crize economice. Câteva sute de oameni de teatru – artişti şi critici – au fost invitaţi să participe nu doar la spectacole, ci şi la dezbaterile consistente care le însoţesc. Recepţii, cocteiluri şi mese copioase au agrementat evenimentul şi au constituit bune prilejuri de schimburi informale de idei. Spre deosebire, însă, de reuniunile în care „se dansează, dar nu se avansează", întâlnirile de lucru au fost fertile şi cu miez. În afara dezbaterilor în plen, au avut loc, cu acest prilej, Adunarea Generală a Uniunii Teatrelor Europene, Seminarul Tinerilor Critici, organizat de Asociaţia Internaţională a Criticilor de Teatru, întâlnirea membrilor Institutului Internaţional al Teatrului Mediteranean, precum şi alte consfătuiri. Reprezentarea românească a fost consistentă, un adevărat „desant aerian" de circa zece persoane.

Oraşul este, el însuşi, un frumos decor de teatru. Ca şi Parisul, al cărui nucleu este insula Cité, leagănul Wroclawului se află pe frumoasele insule de pe Oder, *Wyspa Piasek* (Insula de Nisip) şi *Ostrow Tumski* (Insula Domului). Aici se află cele mai vechi biserici, între care impozanta catedrală cu două turnuri, vizibilă de oriunde. Oraşul s-a extins pe malul Oderului în secolele al XIV-lea şi al XV-lea, când s-a construit, în marea piaţă centrală *Rynek*, frumosul Palat Comunal (*Ratusz*). O deviaţie a Oderului formează un canal de-a lungul fortificaţiilor oraşului vechi. Acestea au fost distruse de Napoleon, dar canalul a rămas, constituind astăzi o încântătoare promenadă. Wroclaw a fost, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, „fortăreaţa Breslau", unde trupe hitleriste de elită au rezistat până târziu, în mai 1945, după ce Berlinul fusese cucerit. Aceşti fanatici sunt principalii responsabili de marile distrugeri care au afectat oraşul în proprţie de 70%. Reconstrucţia a fost făcută cu grijă şi pricepere, ca la Varşovia, dar efectul de decor de teatru persistă.

Numeroase săli de spectacol sunt răspândite prin oraş şi împrejurimile lui. Alergând de la un spectacol la altul, am ajuns să cunoaştem oraşul destul de bine şi să-i admirăm construcţiile postmoderne, realizate în ultimii ani cu eleganţă şi discreţie, astfel încât să se integreze armonios în ţesătura urbană.

Centrul manifestărilor a fost Teatrul Lalek, adică de păpuşi, aflat într-un fost club al oamenilor de afaceri. Am văzut aici, în prima seară, un spectacol modest, dar realizat cu gust, după scrisorile lui Mozart, care combina păpuşi ingenioase cu actori, între care interpretul lui Mozart se distingea mai ales ca bun pianist. Apoi, am alergat la fosta Mănăstire Dominicană, unde, într-o frumoasă sală gotică,

am văzut un *abstract* după *Macbeth*, asamblaj de sunet şi mişcare, cu ceva text rostit – nepotrivit – în manieră BBC. Acest rezultat hibrid al colaborării dintre teatrul local *Piesn Kozla* (Cântecul Ţapului) şi *Royal Shakespeare Company* părea un studiu nereuşit după trilogia lui Andrei Şerban. În acelaşi timp, Teatrul *Polski* prezenta câteva din piesele Nô ale lui Mishima, iar Institutul Grotowski o reluare a faimoasei *Apocalypsis cum figuris* al lui Grotowski. Cei care le-au văzut au fost dezamăgiţi, mai ales de ultimul, un spectacol – se pare – muzeal, lipsit de vigoare şi de har.

Marele premiu

Krystian Lupa este un regizor la care succesul a venit târziu. A făcut iniţial studii de cinematografie, ceea ce explică dezinvoltura cu care se serveşte de multimedia. Lansat în anii 1980, a avut mereu proiecte ambiţioase, punând în scenă romane de mare greutate, ca *Demonii* lui Dostoievski, *Omul fără însuşiri* al lui Musil sau *Extincţia* al lui Thomas Bernhard. Nu le-a încorsetat în dramatizări convenţionale, dimpotrivă, le-a pus în evidenţă structura, fără a le diminua anvergura. Succesul s-a lăsat aşteptat. În ultimul deceniu înainte de căderea comunismului, publicul priza teatrul „de artă", ca refugiu în zona valorilor sigure. Luciditatea exigentă a lui Lupa a început să stimuleze cu adevărat gândirea spectatorilor abia atunci când teatrul a încetat să întoarcă spatele realităţii, împlinindu-şi rolul de comentariu critic al acesteia: „să arate virtuţii chipul, iar vremii vârsta, forma şi-ngustimea", cum spune Hamlet.

Spectacolul *Factory 2*, realizat de Krystian Lupa, a convins pe deplin de justeţea premiului acordat. Este un spectacol lung de opt ore, două pauze lungi fiind

incluse în acest interval, o „fantezie colectivă" inspirată de opera lui Andy Warhol, cel care a schimbat concepția despre artă şi artist. Picasso a fost ultimul artist care lucra în solitudine, creând o lume a sa şi uimind lumea cu creația sa. Warhol era centrul unui grup de prieteni, admiratori, colaboratori, care alcătuiau „Fabrica", *The Silver Factory*. Locuiau împreună într-o atmosferă de promiscuitate exaltată de droguri, care nu era, din această cauză, mai puțin stimulatoare în plan artistic. Publicitatea nu era doar inteligent utilizată în promovare, ci era organic integrată în „opera de artă". Spectacolul este conceput ca o suită de scene care se focalizează, pe rând, asupra personajelor din suita lui Warhol, acesta rămânând mereu pe scenă, ca unificator şi catalizator. Nu este vorba de un simplu mozaic de episoade, căci există o linie tensională ascendentă, care culminează în monologul poetic al personajului *Eric* (Piotrek Polak). Prima scenă este memorabilă. Între actorii aflați pe scenă şi spectatori se interpune, la înălțime, un ecran pe care rulează un film de Warhol. Actorii şi spectatorii deopotrivă urmăresc filmul care înfățişează expresia unui tânăr în timp ce i se administrează o felație. Contrapunctul dintre mimica actorilor şi cea a personajului din film este de efect. Ar fi fost, poate, interesant să fim filmați şi noi, spectatorii, urmând să apărem pe un alt ecran, la o viitoare reprezentație. Autorul priveşte înapoi, spre anii 1960, cu ironie, pe alocuri chiar cu sarcasm. Nu este crutață, prin ricoşeu, atitudinea nostalgicilor care cred, astăzi, că ar trebui redescoperită şi revitalizată mentalitatea de revoltă juvenilă de atunci. Uneori, regizorul exagerează cu multiplicarea ecranelor. Două personaje care interacționează „pe viu" sunt dublate de imaginile aceloraşi, filmate, deducem, cu prilejul altor întâlniri. Mai mult, simultan cu ce se întâmplă pe scenă, vedem, pe ecrane, personajele implicate în acțiuni cu terțe persoane. Urmărirea multiplelor planuri este îngreunată de lectura supratitlurilor englezeşti. Fuziunea intermedială

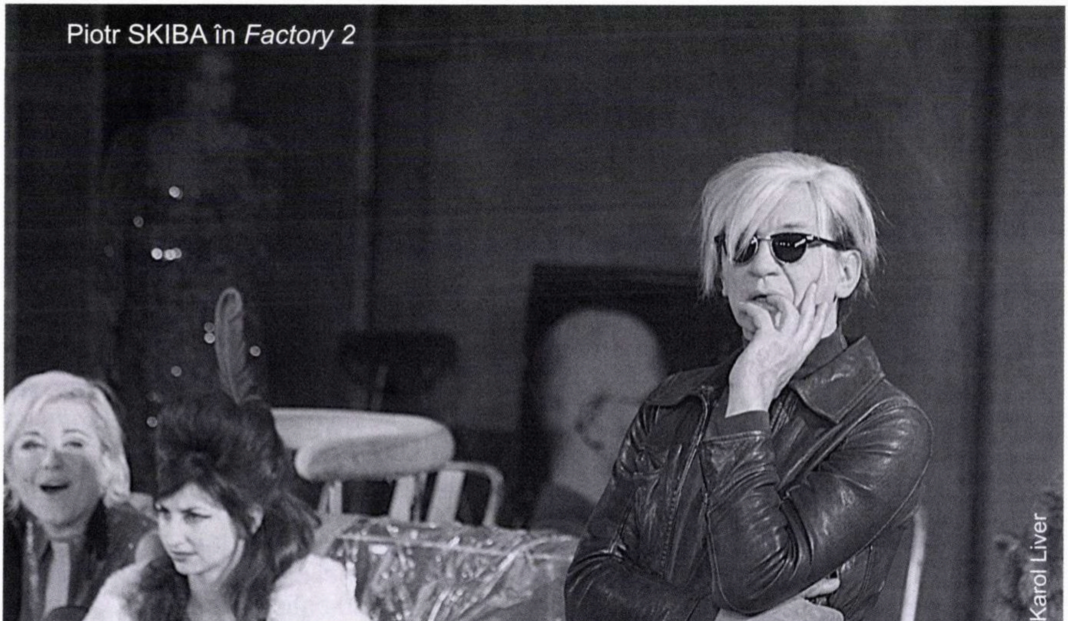

Piotr SKIBA în *Factory 2*

Foto: Karol Liver

nu se produce întotdeauna. Am văzut spectacole multimedia mai îndemânatic realizate de trupe catalane ca *La fura dels Baus* sau de către Andryi Zholdak.

Randy Gener, editorul distinsei publicații *American Theatre*, obiecta că spectacolul nu spune nimic nou despre Andy Warhol. De fapt, Lupa, vorbind despre Warhol, vorbeşte despre sine. *Factory 2* este chiar povestea trupei sale, văzute prin precedentul istoric, o trupă sudată într-o atmosferă de colaborare destinsă, dar, totodată, disciplinată. Lupa, fiind şi profesor, are posibilitatea să-şi formeze actorii aşa cum doreşte. De aceea, interpretarea este de înaltă calitate. Nu avem destule cuvinte de admirație pentru Piotr Skiba, care dă, în rolul lui Warhol, o compoziție de mare rafinament şi de o inteligență ascuțită. Krzystof Zawadzki, Urszula Kiebzak, Piotrek Polek, Iwona Bielska (ar trebui citată toată distribuția) compun, cu brechtiană distanțare, personaje pline de culoare.

Am văzut, în aceeaşi regie a lui Krystian Lupa, *Şefele* de Werner Schwab. Aici poate fi admirat simțul scenografic al regizorului, care compune decoruri din obiecte vechi, rămase de la alte montări, încărcate de energiile celorlalte spectacole la care au fost utilizate. Față de versiunea românească, mai dură, în cheie expresionistă, a lui Sorin Militaru, varianta lui Lupa este mai umană, mai mişcătoare. Cu toate acestea, impresia a fost mai puțin favorabilă. Bozena Baranowska, Halina Rasiakowna şi Ewa Skibinska joacă admirabil, în felul lor, dar mai puțin tranşant, cu moliciuni pe care Dorina Lazăr, Coca Bloos şi Emilia Dobrin au avut bunul gust să le evite. Apariția unor copii şi a unui instalator într-un fel de intermezzo inutil a introdus o cezură bizară în desfăşurarea acțiunii. Finalul cu asasinarea a fost regizat într-o manieră aproape puerilă, iar apariția Fecioarei Maria cu aureolă de beculețe a adus o notă stridentă.

Krystian Lupa ne-a prezentat şi un *work-in-progress*, tripticul *Persona*, ceva care urma să fie o piesă-mamut care alătură trei personalități: un monstru sacru (*Marilyn Monroe*), un mistic de succes (*Gurdjieff*) şi o filosoafă aparte (*Simone Weil*). Se pare că autorul nu doreşte ca aceste personaje să interacționeze, ci doar să le juxtapună în trei părți teatrale distincte. Am văzut, timp de ore interminabile, episodul Marilyn, complet anost, în pofida talentului interpreților, între care Piotr Skiba, Maja Komorowska, Katarzyna Figura şi alții. Regizorul comite o greşeală, dispensându-se de dramaturg, pentru că pierde controlul construcției dramatice. Christian Marthaler este, şi el, un „autor total", dar lucrează în colaborare cu dramaturgul, chiar dacă acesta nu mai are calitatea augustă de „autor dramatic", ca pe vremuri.

Noile Realități Teatrale

Premiul pentru Noile Realități Teatrale, care distinge contribuții inovatoare ale unor autori încă tineri, a fost primit *ex æquo* de cinci creatori: Guy Cassiers, Pippo Delbono, Rodrigo García, Arpad Schilling şi François Tanguy. Am avut, astfel, satisfacția să vedem un mare număr de spectacole, de cele mai diferite orientări, toate inovatoare.

Spectacolul lui Rodrigo Garcia, *Accidente. A omorî pentru a mânca*, prezintă, în ceva mai puțin de jumătate de oră, agonia lentă a unui homar, apoi frigerea lui pe plită şi îngurgitarea. Nu pare a aduce o „nouă realitate teatrală", fiind o simplă acțiune desfăşurată în timp real. Acest „timp real" este însă excelent gestionat şi ritmat prin sunete amplificate. Apare, la momentul oportun, şi un montaj audio-vizual în care e vorba de moarte şi de hrană. Aflu că Rodrigo García a prezentat acelaşi spectacol la Avignon, doar că în loc de homar, se sucea gâtul unui iepure sodomizat în prealabil. Probabil că doreşte să procedeze sistematic cu toate speciile. După mamifere şi crustacee, vor urma păsări, poate o gâscă. Variațiile pe tema dată se

Rodrigo GARCÍA

Foto: Rafal Nowak

vor epuiza doar odată cu zoologia. Alt spectacol, *Câinele*, produs special pentru aceste festivităţi, cu actori polonezi, a fost incomprehensibil, în absenţa traducerii. Oricum, actorii s-au tăvălit prin boabe de hrană pentru căţei şi presupun, auzind nume ca Van Gogh sau Cioran, că au divagat pe teme vag culturale. Al treilea spectacol al lui García, mai de anvergură, a fost *Împrăştie-mi cenuşa peste Mickey Mouse*, un cocteil provocator făcut din teme stângiste. Începe bine: în timp ce flăcări alunecă pe nişte cabluri suspendate deasupra scenei, actorii imobili rostesc o litanie poetică, formată din clişee anticapitaliste, antisocietate de comsum, antiglobalizare, având însă o încărcătură poetică deloc neglijabilă. După acest prolog onorabil, începe degringolada. Actorii se dezbracă, îşi toarnă unul altuia în cap bidoane de miere, se tăvălesc pe mormane de felii de pâine, apoi prin fulgi şi printr-un bazin plin cu o materie mocirloasă. Se mimează jalnice eseuri de acte sexuale. Pentru contrast, este adus în scenă un automobil cu o familie burgheză ieşită la picnic. Maşina a fost acoperită şi ea cu noroi dar, din fericire, pasagerii n-au fost maltrataţi. În schimb, nişte bieţi hamsteri au fost chinuiţi prin scufundare într-un acvariu, aduşi aproape de înec, apoi scoşi, reimersaţi etc., totul filmat şi proiectat pe un mare ecran, ca să se vadă bine de peste tot.

Faptul că García şi-a petrecut copilăria într-o măcelărie nu înseamnă că trebuie să ne impună să asistăm la măceluri. Parte din public s-a scandalizat, unii au protestat. Un tânăr a intervenit pentru a salva homarul, o fată a vrut să oprească chinuirea hamsterilor. Interesantă a fost reacţia regizorului. Când provoci, trebuie să ştii şi să răspunzi la provocări. Or, García s-a năpustit pe scenă, a sărit la bătaie, alungând protestatarii prin înghiontiri şi picioare la spate, ameninţând cu poliţia, ceea ce nu prea cadrează cu imaginea unui denunţător al ordinii impuse de putere. Nu mi-l imaginez pe Victor Hugo chemând poliţia pentru a potoli scandalul de la premiera lui *Hernani*. García ar fi trebuit să aibă pregătit planul B, prin care intervenţioniştii să fie integraţi în spectacol...

Creaţia lui Guy Cassiers a fost prezentată sistematic şi cu ilustrări elocvente chiar înainte de spectacolul cu *Sunken Red* (*Roşu ucigaş*). Tehnica lui specifică este de a aduce pe scenă personaje filmate în timpul spectacolului, care dialoghează cu propria lor imagine mărită, proiectată pe fel şi fel de suporturi. Fragmentele filmate din dramatizările după Proust, Puşkin şi Tolstoi erau apetisante. *Sunken Red* a constat însă dintr-un monolog interminabil, format din pasaje din romanul cu acelaşi titlu de Jeroen Brouwers. La moartea mamei sale, eroul rememorează suferinţele pe care le-a trăit, alături de ea, în copilărie, în timpul războiului, în lagărul din insula Java, unde olandezii au fost internaţi de japonezi. Lumina de un roşu stacojiu scaldă scena, iar imaginile actorului sunt proiectate pe o oglindă mobilă şi pe un sistem de jaluzele din fundal. Dirk Roofthooft este un mare actor, care ştie să mesmerizeze publicul. El prezintă spectacolul în franceză, engleză, olandeză, în funcţie de public. La conferinţa de presă, engleza lui a impresionat prin calitate, dar, în spectacol, n-a făcut decât să murmure un text din care se înţelegeau două cuvinte din cinci. Situaţia era înrăutăţită de un microfon utilizat pentru a se obţine efecte de ecou. Memorarea unui asemenea text mi se pare inutilă. Lectura lui publică, în maniera dragă lui Patrice Chéreau, ar fi fost mai potrivită. Cei care văzuseră spectacolul la Avignon, în variantă franceză, spuneau că au trăit una dintre cele mai elevate experienţe teatrale din viaţa lor. Deconcertat, am cercetat cronicile. La New York, nu s-a înţeles nimic, publicul s-a plictisit, efectele vizuale au fost judecate aspru, ca elementare. Pentru odată, sunt de partea americanilor.

Şcoala franceză nu şi-a dezminţit rafinamentul. Laureatul François Tanguy a prezentat, împreună cu trupa sa, Théâtre du Radeau, un spectacol de mare artă, întitulat *Ricercar*, termen care semnifică o formă muzicală premergătoare *fugii*. Formula este cea cunoscută de noi de la *Nocturnele* lui Miriam Răducanu. S-au ales fragmente poetice din Villon, Dante, Ezra Pound, un fragment destul de amplu din *Uriaşii munţilor* de Pirandello – trec peste alţii, dintre cei mai buni –, s-au asociat cu muzică bună şi cu o mişcare scenică executată parcă în transă. Scenografia valorifică ingenios adâncimea scenei, iar luminile, care lasă pe actori deseori în *contre-jour*, dau o atmosferă de vis. Problema este că, în pofida unor actori de calitate ca Laurence Chable, dicţia celor mai mulţi este defectuoasă. Or, fragmentele poetice sofisticate, unele în limbaj arhaic, erau greu de receptat „în primă audiţie". Noroc că am primit caietul cu toate textele şi sursele lor, ceea ce a făcut ca adevăratul spectacol să se desfăşoare prin activarea amintirilor în timpul lecturii. De fapt, ar fi trebuit citite textele înainte de spectacol. Fără această pregătire prealabilă, impresia este, cum spunea o colegă, de „sclifoseală franţuzească". Prezentarea demersului lui Tanguy a fost la fel de rafinată şi de confuză ca şi spectacolul. S-a divagat pe marginea teoriei lui Marc Augé privind deosebirea dintre spaţiu şi loc, s-a glosat pe marginea „asamblajelor" lui Deleuze, s-a vorbit despre relaţia dintre teatru şi muzică. Tanguy a observat cu fineţe că, în teatru, ca şi în muzică, interpretarea trebuie să fie astfel încât să dea impresia că textul, respectiv partitura, se nasc odată cu reprezentarea. Baterea de câmpi era de rigoare. Încă puţin, şi inefabilul şi impensabilul întâlneau indicibilul, iar *le Radeau*

Árpád SCHILLING şi Biljana SRBLJANOVIĆ

Foto: Karol Liver

al lui Tanguy devenea pluta Meduzei, care alunecă-n derivă. Noroc că a intervenit (ca de atâtea ori) George Banu, pentru a pune ordine în idei şi a orienta discuţia în ordinea raţionalităţii.

Prin contrast, aportul lui Pippo Delbono a adus o infuzie de vitalitate. A început printr-un *one man show*, în care admirabilul artist a electrizat sala. Metoda lui, deja binecunoscută, este să înceapă cu o replică pe care să o repete, amplificând-o până la urlet. Aşa îşi recita Gherasim Luca poemele (se păstrează înregistrarea cu *Paasionnément*). A prezentat, împreună cu partenerul său, Pepe Robledo, un spectacol mai vechi, *Timpul asasinilor*, care mi-a părut un simplu *entertainment* – vivace, dar fără mare miză. În schimb, *Acest întuneric sălbatic* este un spectacol complex, în care variaţiunile pe tema morţii sunt dezvoltate inteligent şi emoţionant. Totul porneşte de la cartea lui Harold Brodkey, *Povestea morţii mele. Acest sălbatic întuneric*, cumpărată întâmplător de Pippo Delbono, ca lectură de aeroport. Acolo şi-a regăsit Pippo obsesiile lugubre, fiind şi el, ca seropozitiv, pe lista de aşteptare. În spectacol, ambianţa dură a spitalului pentru cei fără de speranţă se combină cu morbiditatea carnavalului veneţian. Apare şi povestea *Cenuşăresei*, în cheie feroce, picioarele fiind secţionate pentru a se potrivi în pantof. Remarcabil este faptul că indivizii pe care Delbono i-a cules de prin spitale pentru a-i recupera ca actori nu distonează, ci se integrează pe deplin în spectacol, ca actori adevăraţi, chiar dacă nu sunt, poate, conştienţi de această nouă condiţie a lor.

Árpád Schiling, animatorul trupei „Krétakör", crede că teatrul ar trebui radical reînnoit. Nu mai ajunge să oferim publicului reprezentaţii gata gândite de noi, ci trebuie să ne implicăm în viaţa comunităţii şi să creăm, împreună cu publicul, acele spectacole în care arta şi viaţa să se întrepătrundă până la confundare, căci doar de acestea oamenii au realmente nevoie. Ca urmare, şi-a dizolvat compania ca trupă de repertoriu şi a început să realizeze „acţiuni teatrale". Într-un cartier mărginaş al Parisului, a reeditat, împreună cu cetăţenii, euforia din mai 1968. Acum, pregăteşte, la Budapesta, un spectacol în care oraşul este decorul, iar cetăţenii sunt actorii. Este greu să judeci demersul aflat în fază de proiect, dar cert este că el aminteşte anii de efervescenţă creatoare din Rusia de după Revoluţie şi înainte de venirea lui Stalin la putere. Dacă mulţi tineri arborează insigna *Punk is not dead*, Schiling ar putea adopta deviza *Agitprop lives*. Noutatea absolută nu este, deseori, decât o pagină de istorie uitată.

Am admirat dezinvoltura cu care artişti polonezi sau maghiari se exprimau în limbile lor, fără complexe, fiind siguri că se va găsi mereu cineva capabil să intermedieze prin retroversiune. Dacă ar fi fost şi români printre premiaţi, aceştia şi-ar fi etalat neapărat multilingvismul. M-am gândit, cu oarecare amărăciune, la faptul că realizările teatrale de la noi nu sunt cu nimic mai prejos decât ceea ce am văzut că se premiază la nivel european. Dacă Liviu Ciulei, David Esrig, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie, Lucian Giurchescu au dat creaţiile lor majore pe vremea când „Premiul Europa" încă nu exista, iar cariera lor avut meandre complicate, Cătălina Buzoianu, în împrejurări ceva mai favorabile, ar fi prins momentul. Silviu Purcărete, Mihai Măniuţiu, Tompa Gábor încă mai au şanse, dar cu probabilităţi mici. În cărţi se află Radu Afrim şi Gianina Cărbunariu. Premiaţii au, în general, trupe stabile, cu care lucrează de mult timp. Spectacolele lor sunt longevive, ele sunt prezentate, în stare nealterată, ani de zile, prin turnee şi festivaluri. La noi, sistemul de lucru prin contract a distrus relaţia specială, care se formează în timp, între regizor şi trupă. Spectacolele noastre sunt strălucitoare, dar efemere, ele nu se conservă mult timp şi se promovează puţin.

Crenguța MANEA

Undeva în Europa...

Europa Centrală, pe malul Oderului, oraşul Wroclaw – în mare parte distrus în luptele de la sfârşitul celui de-Al Doilea Război Mondial, reconstruit apoi şi păstrând o parte din urmele frumuseții arhitecturale a vechiului oraş în neoclasicismul fațadelor unor clădiri, în ornamentele cornişelor sau farmecul degajat şi din ritmul neobaroc al stucaturilor cu frunză de acant de pe registrul superior al intrării în Teatrul Lalek, un fel de cartier general al ***Premiului Europa pentru Teatru, ediția 2009*** – acesta a fost decorul unei săptămâni de teatru (31 martie–5 aprilie) aproape sufocantă, dar şi extrem de tentantă(!): conferințe de presă şi întâlniri cu regizorii laureați, colocvii şi un extrem de atractiv simpozion dedicat lui Kristian Lupa, la fel ca şi lansarea cărții *Lupa/Teatr* de Krzysytof Bieliński (Editura Adam Mickiewicz Institute, 2009) şi, evident, spectacolele regizorilor premiați.

Organizat de staful instituționalizat chiar de la începuturi, aflat sub patronajul mai multor foruri (Parlamentul European, Consiliul Europei) şi în cooperare cu asociații teatrale europene – AICT, UTE, ITI, ITIM –, Premiul Europa pentru Teatru este un eveniment de maximă importanță prin dialogul artistic şi intercultural; dacă piețele economico-financiare ale țărilor europene au putut fi apropiate, într-o măsură mai mare sau mai mică, printr-un proiect comun, conştiința unei identități europene culturale şi artistice se construieşte mult mai greu, şi nu poate exclude dimensiunea națională.

Ediția 2009 a Premiului Europa pentru Teatru s-a desfăşurat în Polonia şi ca o reverență făcută memoriei lui Jerzy Grotowski, mitului care s-a născut la Opole în **Teatrul celor 13 rânduri** şi care, transferat la Wroclaw sub numele de **Teatrul Laborator**, a cuprins lumea teatrală; ca o recunoaştere a creației excepționale a lui Grotowski, a influenței pe care opera lui a avut-o asupra direcțiilor urmate de limbajul teatral în cea de-a doua jumătate a secolului XX, UNESCO declară anul teatral 2009, „Anul Grotowski", iar în organizarea „Premiului Europa pentru Teatru" este asociat şi Institutul Grotowski din Wroclaw având suportul Ministerului Culturii şi al Moştenirii Naționale, ca şi pe cel al Primăriei din Wroclaw.

Nu puține instituții, nu puțini oameni, nu uşor de armonizat, de aceea manifestările au avut şi unele sincope, scăpări mai ales de detaliu. Doar spectacolul de gală a fost un eşec de proporții, ceva între spectacolele omagiale ale Cântării României şi serbările „de curte", cu moft şi pretenții artistice; vreau să uit (după ce scriu rândurile acestea) faptul că, la o întâlnire a oamenilor de teatru, a fost posibil ca, simultan cu proiecții din *Prințul constant* şi *Clasa moartă*, pe scenă să se „mimeze" de către actori aceleaşi scurte secvențe. Pur şi simplu, de nefăcut!

De la tradiție, la *visual arts*

Anul acesta, prestigioasa distincție Premiul Europa pentru Teatru a fost acordată polonezului Krystian Lupa ale cărui spectacole sunt plasate în circuitul festivalurilor europene de prim rang în ultimele două decenii (de altfel, regizorul este distins cu Legiunea de onoare a Franței şi Crucea de onoare a Austriei pentru contribuțiile sale artistice în spațiul cultural al celor două țări), iar, în 2006, montarea de la American Repertory Theatre Boston a piesei *Trei surori* l-a impus

Sandra KORZENIAK în *Persona. Tryptyk: Marilyn*

Foto: Karol Liver

definitiv şi în teatrul nord-american, montare despre care se afirma în *Europolia Polska* „... este imposibilă reîntoarcerea la teatrul convenţional".

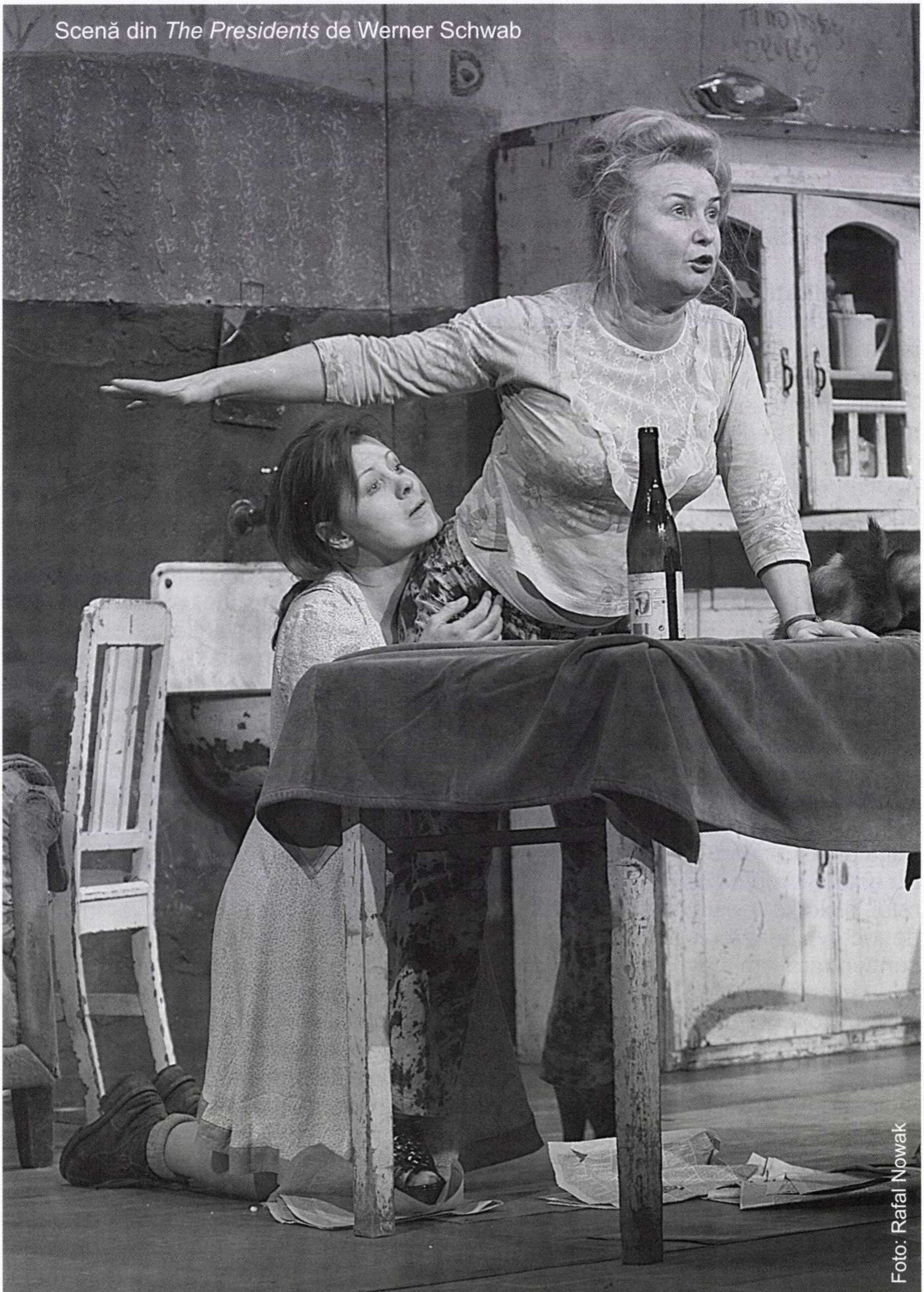
Această afirmaţie se poate aplica şi spectacolului *Factory 2 – o fantezie colectivă inspirată de opera lui Andy Warhol* (premiera, februarie 2008); de natura evidenţei, Lupa este inspirat de opera lui Warhol (în prezentarea spectacolului este amintită în mod expres lucrarea *Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*), dar, în egală măsură, de atmosfera new-yorkeză din epoca *pop-art*; regizorul parodiază clişeele star-sistemului american, apelul la practicile salvatoare tibetano-budiste. Pune în discuţie, într-o cheie parodică, relaţia artistului cu propria operă, iar autoreferenţialitatea devine şi o sursă de umor atunci când camera de filmat – în spectacol sunt folosite mijloace multimedia – se fixează exasperant asupra unui singur personaj. În *Factory 2*, Lupa aduce pe scenă personaje reale ale epocii, artişti care au devenit mitologii în cea de-a doua jumătate a secolului XX şi despre care regizorul preciza, la conferinţa de presă, că l-au atras prin misterul păstrat în ciuda expunerii mediatice maxime.

Este acel mister pe care şi Marilyn Monroe îl păstrează dincolo de toate biografiile sale, mai mult sau mai puţin romanţate, detaliate până în cele mai prozaice date de viaţă cotidiană, acea fascinaţie indicibilă care funcţionează netrucată la fiece proiecţie a unui film cu Marilyn. Este misterul pentru care Krystian Lupa construieşte prima parte a spectacolului său *Persona. Triptic* în jurul existenţei reale a actriţei şi a imaginii sale, cu toate dramele unei vieţi psihice supratensionate şi bombardate emoţional. Avanpremiera unei singure părţi din tripticul menţionat, *Marilyn*, prezentată la Wroclaw, a fost gustată cu delicii de către public şi pentru că, prezent în sală, Lupa a intervenit cu indicaţii regizorale (sigur, mai mult tehnice, neangajând discuţii profesionale de adâncime cu actorii).

Deosebit de convingătoare, Sandra Korzeniak a reuşit timp de trei ore să reţină atenţia publicului într-un spaţiu de joc care nu a avut decât modificări scenografice minime şi, în majoritate, scene în două personaje – Marilyn cu Paula (profesoara de la *Actor's Studio*), Marilyn cu fotograful, Marilyn şi psihoterapeutul, etc. Aşadar, reuşita Sandrei Korzeniak rezidă în faptul că nu a jucat o Marilyn din filmele ei mitologizante, ci o femeie care-şi doreşte şi poate să fie actriţă, dar pe care star-sistemul a confiscat-o. Scenele care dau centrul de greutate al montării sunt căutările lui Marilyn pentru rolul Gruşenka, din *Fraţii Karamazov*, explorări ale propriului eu friabil – labil, dar dublat de o forţă proteică specifică temperamentelor ludice. Sunt momentele din spectacol în care Sandra Korzeniak joacă folosind gestul mic, detaliul de comportament, de atitudine, iar Lupa va contrapune acestui joc proiecţiile pe fundalul scenei ale fotografiilor-portret, chiar supradimensionate, imagini luate de aparatul de fotografiat în timpul spectacolului, când Marilyn se lasă fotografiată, semiadormită, într-o toropeală erotică şi onirică; e o şedinţă foto, o scenă freudiană, clipele subconştientului neîmblânzit acaparând spaţiul. Şi tot ca o realitate subiectivă, secundă, este construit şi finalul spectacolului, un platou de filmare sau ospiciu, de unde Marilyn nu mai are scăpare; va fi expusă învelită în cearşafuri ca într-un linţoliu, în eternitate, spre neuitare.

Celelalte două părţi ale tripticului nu au fost prezentate, stadiul de lucru în care se găseau nepermiţând aceasta; ele sunt axate pe alte două personalităţi cu un halou mitologic: Simone Weil şi Gurdjieff.

Spre deosebire de *Factory 2* şi de *Marilyn*, cel de-al treilea spectacol Lupa prezentat, *The Presidents* de Werner Schwab (jucat şi la noi sub titlul *Şefele*), dezvăluie un Krystian Lupa care utilizează – ce-i drept, spectacolul a avut premiera



Scenă din *The Presidents* de Werner Schwab

Foto: Rafal Nowak

în 1999, la Teatrul Polski din Wroclaw, şi poate fi considerat ca făcând parte dintr-o altă etapă de creaţie a regizorului – mijloace teatrale tradiţionale: situaţii dramatice decupate riguros, cu atenţie pe detaliul scenografic care localizează şi precizează chiar până la un realism aproape pleonastic istoria personajelor, relaţiile lor decurg din psihologii clar conturate. Evoluţia montării, în partea a doua, include o desfăşurare a subconştientului personajelor, dimensiune a personalităţii umane pe care Lupa o găseşte atât de bogată ca material teatral. Spectacolul rămâne totuşi unul obişnuit, chiar semnat de Krystian Lupa, la nivelul de onestitate artistică.

Realităţi teatrale alternative

În cadrul aceloraşi manifestări de la Wroclaw s-a acordat şi Premiul Europa pentru Noi Realităţi Teatrale, la această ediţie premiul fiind împărţit între cinci regizori: Guy Cassiers, Pippo Delbono, Rodrigo García, Árpád Schilling şi François Tanguy împreună cu *Théâtre du Radeau*, toţi remarcându-se prin spectacole care au adus în atenţie realităţi teatrale alternative.

Cel mai viu discutate şi disputate au fost spectacolele lui Rodrigo Garcia, artist din stirpea revoltaţilor, care prin montările sale vrea să contribuie la dinamitarea societăţii de consum şi a inerţiei oamenilor domesticiţi până la îndobitocire, anesteziaţi, incapabili de reacţii.

Accidents (Killing to Eat) – 2006, o coproducţie a companiei lui García, „La Carnaceria Teatro“, şi „Contemporanea Festival“, Prato, dezvoltă majoritatea temelor teatrului lui Rodrigo García: cruzimea, violenţa, polarizarea economică extremă a societăţii contemporane, indiferenţa faţă de atrocităţil care se petrec sub ochii noştri, teme care se regăsesc şi în *Scatter my Ashes over Mickey*, cel de-al doilea spectacol prezentat la Premiul Europa. Limbajul teatral al regizorului este unul fără volute stilistice, alunecări sau paranteze, are directeţe, brutalitate voită, explicită. Spectatori indignaţi au ieşit din sală atunci când Juan Loriente, în *Accidents*, atârna impasibil, într-un cârlig, un homar viu, apoi îl secţiona sub ochii noştri, îl condimenta şi-l arunca pe plita încinsă; dar asta se petrece în orice bucătărie a oricărui restaurant de lux din lumea noastră... Spectacolul lui García nu este o simplă copiere a realităţii, devine act teatral pentru că depăşeşte naturalul, biologicul; este plasat sub zodia ludicului prin convenţie teatrală, iar în spaţiul de joc evoluează un actor cu o extremă economie de mijloace şi o capacitate de concentrare amintind de Erich von Stroheim. Juan Loriente are autenticitate şi adevăr artistic. Ca şi gesturile unor artişti plastici precum Duchamp, apropierea feţei lui Loriente de cleştii homarului viu este un manifest poetic, la fel ca şi plasarea pisoarului (*Fântâna*, 1917, Societatea Artiştilor Independenţi) sau a *Giocondei* cu mustăţi într-un spaţiu expoziţional; riscul artistic este similar, atitudinea la fel de radicală, iar creaţia artistică este legitimată de intenţionalitate şi de cod. Sigur, el poate fi acceptat sau nu de spectator.

Şi o paranteză legată de prezenţa biologicului în teatru. Pippo Delbono afirmă cu fiecare apariţie publică – a făcut-o şi la Wroclaw – că teatrul său este unul care vrea să atragă atenţia şi să aline măcar o parte, oricât de măruntă, din suferinţa lumii. Simpla expunere pe scenă a unor cazuri de maladii severe nu convinge; şi filmele lui Pasolini sau ale lui Lars von Trier (sunt primele exemple la îndemână, pentru că ele aproape s-au clasicizat) au secvenţe în care apar astfel de personaje,

ele fiind puternic susținute prin structura scenariului. Dar atunci când Bobò – unul dintre actorii neprofesioniști ai trupei care este surdomut – dansează imitând mișcările lui Delbono, efectul este cu totul neartistic, de dresaj nepermis.

Revenind la Rodrigo García, în *Scatter...*, din păcate, teatralitatea este acoperită de prea multele detalii argumentative, comparativ cu cele ale unui discurs politic, de aceea spectacolul își pierde forța, poate și pentru că o emoție generată de cruzime se consumă rapid și sensibilitatea se tocește cu aceeași viteză. Iar *Scatter...* are destule explicitări retorice, nu doar în textul proiectat pe ecran care este o caracteristică plastică a montărilor lui García (fonturi de dimensiuni diferite ale literelor, culori diferite, o dinamică rapidă a proiecției respectivului text), dar și în acțiunile de pe scenă. Ceea ce reușește Rodrigo García în cele douăzeci și cinci de minute cât durează istoria homarului, nu mai poate fi acoperit artistic pe durata spectacolului *Scatter...*, în ciuda unor momente plastice foarte reușite – există unul în care protagoniștii se acoperă cu miere și în luminile de scenă trupurile par din aur lichid, moment al unui Paradis pierdut, rămas inaccesibil poate pentru totdeauna, înțeles astfel dacă este asociat altuia de erotism eșuat în grotesc până la pornografie, prin sublinierea detaliului scabros. La întâlnirea cu Rodrigo García, directorul Teatrului St. Gervais (Geneva), Philippe Macasdar ne amintea o celebră afirmație a lui Walter Benjamin „istoria culturii este istoria brutalității"; teatrul nu poate schimba lumea, dar poate pune întrebări și clătina mentalități. Sau poate măcar încerca...

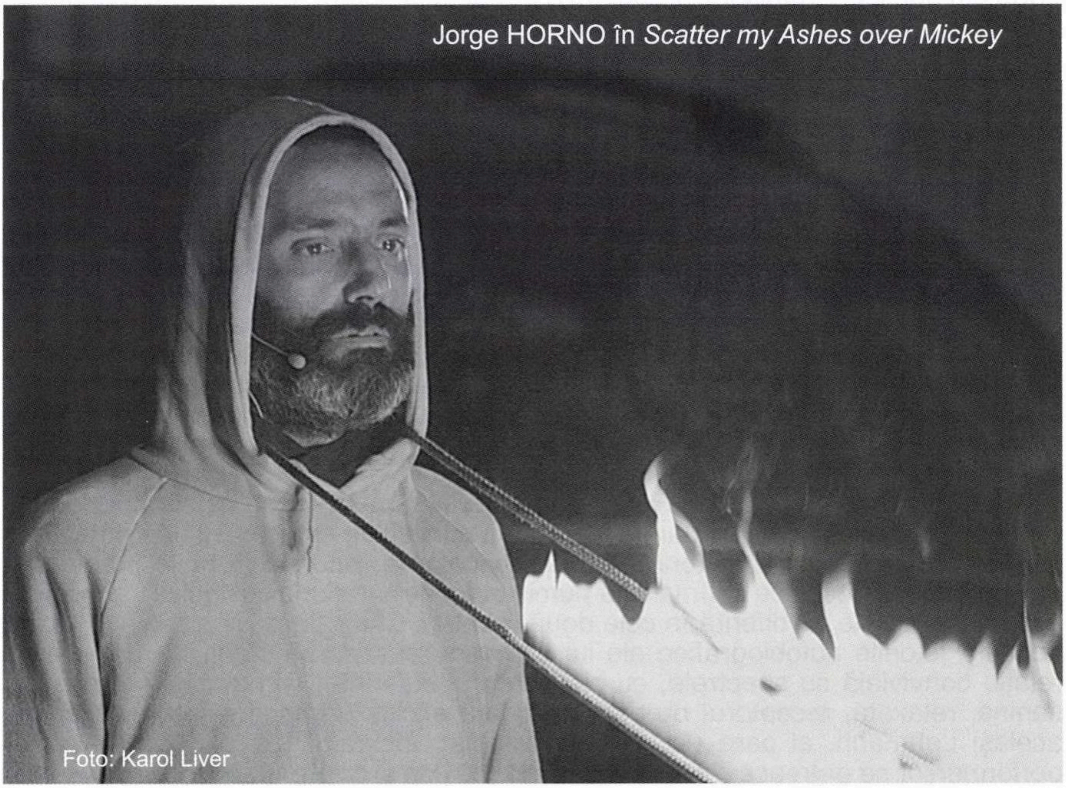

Jorge HORNO în *Scatter my Ashes over Mickey*

Foto: Karol Liver

Andreea DUMITRU

Close up: GUY CASSIERS, „anonimul" flamand

Ca multe alte „realităţi teatrale" din Europa, scenele belgiene, şi mai cu seamă cele de limbă flamandă, rămân încă o *terra incognita* pentru noi. Jan Lauwers şi Needcompany au fost invitaţi în Festivalul Naţional, la ultima ediţie concepută de Marina Constantinescu (2007), cu spectacolul *Camera Isabellei*, atât de emblematic pentru *teatrul post-dramatic* teoretizat de Hans-Thies Lehmann. Însă o asemenea întâlnire a rămas insulară. Despre Jan Fabre sau Ivo van Hove citisem doar în ultimii ani nenumărate cronici post-Avignon. Primul şi-a pus amprenta, ca artist asociat, asupra controversatei ediţii din 2005 (*Je suis sang, conte de fées médiéval*, *L'Histoire des larmes*). Al doilea a prezentat în 2008 un spectacol-maraton cu *Tragediile romane* ale lui Shakespeare (*Coriolan*, *Iuliu Cezar*, *Antoniu şi Cleopatra*), plasate provocator în plină isterie media, integrând prezenţa publicului pe scena-platou de televiziune, în care nu doar personajele şi spectatorii îşi confundau siluetele, dar şi scenariul istoric putea fi tratat, în modul cel mai natural, ca inepuizabilă sursă de *breaking news*.

La Wrocław, Guy Cassiers, regizor până atunci cvasianonim pentru o bună parte din publicul Premiilor Europa, nu a trecut neobservat: elegant fără ostentaţie, discret şi plin de umor când era cazul (şi a fost, la Gala decernării premiilor, când s-a descurcat cu graţie în faţa Majei Komorowska, dar şi în situaţiile ridicole create de televiziunea poloneză, organizatoarea unui show de un prost gust năucitor). Iar conferinţa de presă, menită să ne deschidă apetitul pentru formula sa estetică, s-a dovedit a fi, cu participarea unor importanţi jurnalişti, critici şi animatori culturali, printre cele mai serioase şi profitabile momente ale modulului „teoretic".

Viaţa nu e frumoasă: Brouwers vs. Begnini. *Sunken Red*, spectacolul prezentat în limba engleză la Wrocław, ilustrează în chip interesant itinerarul profesional al regizorului. Premiera a fost creată în olandeză în 2004, la *ro theater* (Rotterdam), instituţie pe care a condus-o timp de opt ani, înainte de a fi numit în aceeaşi funcţie la Toneelhuis (2006), principala scenă subvenţionată din Anvers (Antwerpen). Spectacolul are deja o carieră internaţională, cu turnee şi cronici elogioase la Avignon (2006), Montréal (Festivalul TransAmériques), Zürich, dar ceva mai reci la New York, iar în octombrie este aşteptat, în versiune spaniolă, la Madrid.

La întâlnirea cu ***Sunken Red***, m-am gândit, fără să vreau, la capodopera lui Lauwers, *Camera Isabellei*, dar nu în virtutea afinităţilor, ci tocmai a diferenţelor pe care le subliniază cunoscătorii artei lor. Dincolo de recursul la noile media sau preferinţa pentru ceea ce Lehmann ar numi „teatru de naraţiune postepică", atmosfera este cât se poate de diferită în cele două montări. Chiar dacă moartea e invocată obsesiv, istoriile autobiografice ale lui Lauwers reuşesc să stabilească mereu o relaţie convivială cu spectrele, cu pierderea şi suferinţa. Din această atmosferă senină, relaxată, receptorul nu este niciodată exclus (dimpotrivă, cum ar spune acelaşi Lehmann, el pare un invitat privilegiat, încurajat parcă de „ocheadele" performerilor să petreacă o seară agreabilă „cu Jan şi prietenii săi"). Deşi Cassiers

Guy CASSIERS şi Maja KOMOROWSKA

Foto: Karol Liver

construieşte şi el un *story* despre moarte, rezultatul e o elegie la capătul căreia personajul iese din scenă înfrânt, asemenea unei carcase din care sufletul, odată povestit, a dispărut.

Spectacolul lui Guy Cassiers durează 90 de minute – prea mult pentru un monolog, după gustul şi sensibilitatea unora, dar nu mai mult decât ai nevoie pentru a parcurge romanul olandezului Jeroen Brouwers, care constituie sursa acestei creaţii. *Bezonken rood* / *Sunken Red* (tradus la noi cu *Roşu ucigaş*) e un concentrat autobiografic de o sinceritate dezarmantă, totală. Nu e doar una dintre acele nenumărate depoziţii care sporesc arhiva de orori a secolului XX, mărturii despre capacitatea oamenilor de a distruge fibra umană, despre experimentele atroce săvârşite în lagărele de exterminare. Confesiunea lui Jeroen Brouwers e atipică, pentru că din ea lipseşte exorcizarea: începe brutal şi se încheie fără speranţă. La moartea mamei sale, survenită pe neaşteptate, autorul e un bărbat în vârstă de 41 de ani şi un scriitor consacrat. E însă, de fapt, un „mort viu“, un ins mutilat de perioada petrecută într-un lagăr de concentrare japonez din Indiile Olandeze, spre sfârşitul celui de-Al Doilea Război Mondial. Invadat de frici fără număr şi dependent de tranchilizante cu nume poetice, „bolnav de ură faţă de viaţă, ură faţă de oameni, ură faţă de femei“, el face parte din secta blestemată a supravieţuitorilor incapabili să-şi povestească experienţa, să-şi exteriorizeze traumele. Lagărul pentru femei şi copii în care şi-a aniversat vârsta de cinci ani, se numeşte Tjideng, iar amintirea lui, incandescentă, devastatoare precum „soarele lichefiant“ al Indoneziei – imbatabilul instrument de tortură folosit de japonezi – explodează în viaţa lui Brouwers, în cele mai crude detalii, abia odată cu moartea mamei. Între acest moment şi dispariţia ei prozaică în flăcările unui crematoriu se întinde spaţiul fragmentat, haotic al memoriei. Oroarea poate fi în sfârşit numită, suferinţa asumată, iar doliul traversat. „«Sindromul» meu «de lagăr» constă din vinovăţia pe care o s[illegible]t acum pentru piciul care aduna totul în el frenetic“.

Pentru Brouwers, a povesti e o formă de terapie, căci „nimic nu există care să nu atingă altceva“. Asemenea vântului, metafora centrală a cărţii, „ceea ce am scris nu mai trebuie reţinut de mine, acum întâmplările urmează să pună-n mişcare conştientul şi inconştientul altor persoane.“

Noţiuni ca „supravieţuire“ şi „memorie“ sunt complet reinterpretate în acest roman lipsit de patetism şi autoconsolare, frizând cinismul pur („Cred că aş fi fost un scriitor prost dacă aş fi fost «fericit»: scriitorii fericiţi n-au nimic de povestit“). Document subiectiv, textul e totuşi, înainte de toate, o pledoarie pentru ceea ce s-ar putea numi *memorie otrăvită, amară*, căci Brouwers detestă regresiile ghidate de duhul relativizării şi al „blândeţii“, meteahna victimelor de a decolora tot mai mult amintirea ororii, culminând cu uitarea şi iertarea acordată călăilor.

Scena ca teren minat. Felul în care este realizat „saltul“ de la textura eterogenă, capricioasă a romanului la realitatea aproape matematic structurată a spectacolului constituie marele pariu al regizorului. Singur pe scenă, evoluând într-un desen complicat de fascicole de laser şi traverse, care recreează pentru spectator limitele concrete, interdicţiile de care victimele erau nevoite să asculte în lagăr sub ameninţarea morţii, Dirk Roofthooft are o prezenţă fizică copleşitoare, dar are şi vârsta scriitorului-narator, fapt ce conferă confesiunii sale un halou de intimitate ecorşată, halucinantă. Vechi colaborator al lui Cassiers (de la *Kaspar* la *Mephisto for ever*, rol care i-a adus succesul la Avignon în 2007 şi cel mai important premiu de interpretare în Olanda), Dirk Roofthooft a lucrat şi cu regizori ca Jan Fabre (dipticul prezentat la Avignon în 2005: *L'Empereur de la perte*, *Le Roi du plagiat*), Jan Lauwers, Luk Perceval, Ivo van Hove, Theu Boermans, Rene Pollesch

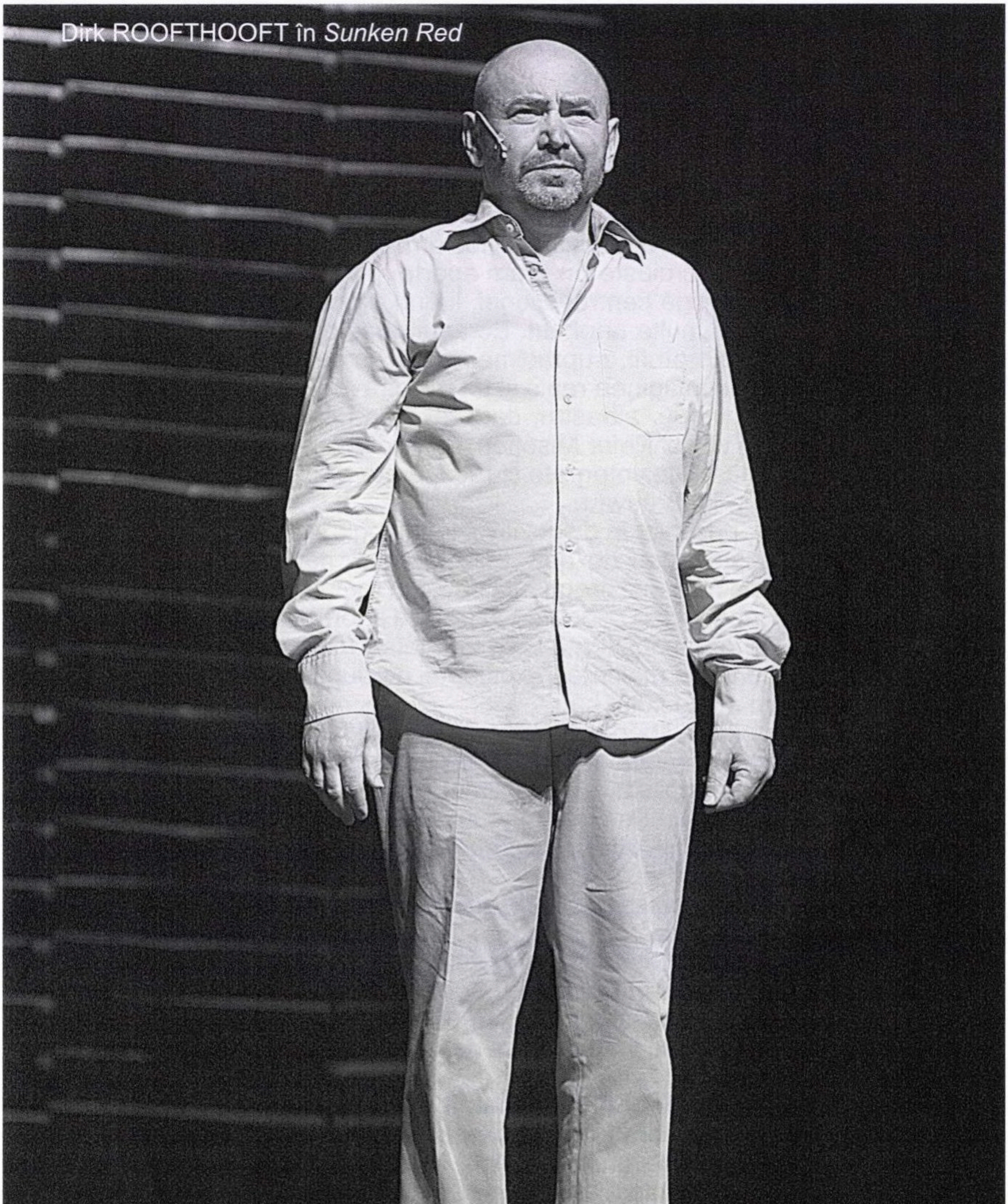

Dirk ROOFTHOOFT în *Sunken Red*

Foto: Rafal Nowak

(la Volksbühne, Berlin) sau cu Wooster Group. A participat, de asemenea, la proiecte muzicale (cu London Symphonietta, Schönberg Ensemble, jazzmanul Henry Threadgill şi regizorul de operă Peter Sellars).

În *Sunken Red*, el îşi aşteaptă publicul deja instalat pe scenă – un individ banal, în ungherul său domestic, răzuindu-şi cu o pilă, minuţios şi îndelung, pielea bătătorită a tălpilor. Imaginea din carte e exactă: omul nu e decât un trup mortificat, golit de senzaţii şi sentimente, o carcasă umană, un înveliş tot mai greu de străpuns. Dar Dirk Roofthooft începe să vorbească şi, printre ticurile pe care şi le construieşte atent (precum cele prin care personajul tot amână ora la care trebuie să-şi ia sedativele), vocea sa îşi croieşte un drum aparte, plin de energie şi senzualitate. Treptat, şi silueta lui câştigă centrul scenei, luând drept repere camerele discrete care îl vor filma din mai multe unghiuri. Ecranul uriaş din fundal se animă, chipul său proiectat frontal, din profil, supradimensionat, creează bizare efecte optice, suprapunându-se peste imaginea reală şi tot mai firavă a actorului, în timp ce imaginile se colorează în verde, albastru, dar mai ales într-un roşu care incendiază scena (decor, lumini şi video: Peter Misotten, fidel colaborator al lui Cassiers). Ideea dedublării, tema identităţii dezintegrate şi recuperate graţie memoriei descătuşate jalonează confesiunea lui Brouwers.

La prima vedere, prizonier în dispozitivul tehnologic şi sofisticat creat pe scenă, Dirk Roofthooft găseşte calea de a-şi „lua revanşa“, dând anumitor secvenţe o încărcătură emoţională mult mai pregnantă decât în roman: amintirea singurei femei pe care a reuşit s-o iubească o concurează pe cea a torturilor din lagăr, episoadele copilăriei cu frenezia lor inconştientă sunt tot atâtea mărturii despre destinul unei *mater dolorosa* pe care „normalitatea“ existenţei de după lagăr a îndepărtat-o apoi pentru totdeauna din inima fiului său.

În aceste intervale de libertate, austeritatea mijloacelor cedează în faţa unei emoţii aproape sonore, asurzitoare. Nu mai puţin memorabil este finalul spectacolului, când imaginea copilului şi a victimei fac din nou loc prezentului, adică scriitorului. Proiecţii cu şiruri de cuvinte „curg“ pe ecran, baleind silueta actorului, în acordurile ireale ale compoziţiilor lui John Cage.

Voce – corp sonor. Scriind despre *Tragediile romane* în regia lui Ivo van Hove, spectacol văzut la Avignon pe care îl declară „un eveniment“, George Banu observa că publicul e martor aici la ceea ce s-ar putea numi „un nou fel de a asculta“.

A asculta e verbul-cheie şi în cazul montării lui Cassiers, căci *Sunken Red* defineşte, în laconismul mijloacelor lui, formula teatrală a regizorului, una în care *sound-design*-ul este la fel de important ca dramaturgia, *light-design*-ul sau proiecţiile video.

Pentru mine, *Sunken Red* a însemnat, înainte de toate, contactul cu o *voce* de o calitate excepţională, care îmi impunea să ascult altfel decât eram obişnuită. În comparaţie cu ceea ce răsună de obicei în săli de teatru a căror arhitectură dispreţuieşte complet importanţa auzului – sunete sălbatice, brutale şi de cele mai multe ori trădând lipsa inteligenţei – percepeam acum un veritabil *corp sonor*, sensibil şi impecabil controlat de actor, capabil să evoce îndepărtate zone de inconştient şi umbră. O voce învăluitoare, cu atât mai mult cu cât e subliniată, amplificată – ca în toate spectacolele lui Cassiers – de microfonul minuscul ataşat la urechea actorului.

Recurgând la „artificii tehnice“, regizorul suprimă, la urma urmelor, rostul culiselor. Chiar şi atunci când prezenţa fizică a actorului iese din raza noastră vizuală, privirea lui ne urmăreşte de pe ecran, vocea lui ne ţine sub hipnoză.

În teatrul lui Cassiers, fiecare silabă, fiecare respirație, fiecare suspin ori şoaptă devin palpabile, sunt vehicule ale semnificației, dar mai ales ale emoției. Lentoarea, gradația savantă a stărilor, frizând poate monotonia, sunt necesare menținerii registrului intim. Iar regăsirea intimității presupune aici, în mod paradoxal, nu doar exhibarea eului, ci şi conservarea misterului său.

Portret în mişcare. „Cassiers e un înțelept. Teatrul său nu poate salva lumea, poate, doar gândirea şi reflecția", spunea, la conferința de presă, Dorian Van Der Brempt, directorul Centrului Flamando-Olandez de Buren din Bruxelles. Sedus de experiment şi pariuri riscante (cum e şi ambiția sa de a pune în scenă exclusiv romane, urmărind teme grupate în cicluri ample), Cassiers vorbeşte cu acelaşi firesc despre „responsabilitatea artistului". Ca director al unei instituții subvenționate, el e preocupat să construiască un nou model de conviețuire a formelor şi experiențelor artistice eterogene (teatru, dans, video, instalații, performance, muzică), astfel încât se poate spune că Toneelhuis înseamnă, în egală măsură, Benjamin Verdonck, Sidi Larbi Cherkaoui, Lotte van den Berg, Olympique Dramatique, Wayn Traub şi Peter Misotten/De Filmfabriek. Idiosincrazia profundă față de ideologie (2006 a fost şi anul în care partidul de extremă dreapta şi-a întărit poziția pe scena politică din Anvers) motivează o lucrare precum *Phalanx (work in progress)*, instalația videastului Kurt d'Haeseleer inspirată de spectacolul lui Cassiers, *Tripticul puterii*. Proiectată să inaugureze noua clădire a Centrului Flamando-Olandez, la Bruxelles, în 2010, instalația e, de fapt, o aglomerare de antene de satelit pe care se pot vedea fragmentate, bruiate parcă, chipurile interpreților din *Mephisto for ever*, *Wolfskers*, *Atropa. Avenging Peace*, în timp ce vocile lor rostesc obsesiv monologuri, tirade din voleturile acestui impresionant triptic în care Cassiers analizează relația dintre artă şi putere.

Guy Cassiers s-a născut la Anvers în 1960 şi a studiat arta grafică. A început ca actor, la fel ca tatăl său (Jef Cassiers, actor comic, un maestru al *timing*-ului şi al preciziei, pe care l-am putut vedea în scheciuri TV filmate în urmă cu decenii). Au lucrat împreună în oraşul Ghent, făcând teatru pentru copii – experiență care stă, paradoxal, şi la originea interesului lui Cassiers pentru elemente din alte medii şi arte (film, radio). În relația cu „publicul ideal" („copiii vor să învețe, să absoarbă, să-şi intensifice senzațiile şi să descopere noi materiale pentru a-şi dezvolta personalitatea"), Cassiers şi-a găsit propriul limbaj şi a înțeles că, prin teatru, publicul poate învăța să-şi recapete încrederea în calitatea simțurilor, imaginației şi a inteligenței sale. Adultului, spune el, îi lipseşte „ambiția de a pune întrebări, de a avea curajul să recunoască că nu ştie totul". Căutând „realitatea din mintea spectatorului", regizorul flamand preferă instinctiv „izolarea unui spațiu gol" şi îşi foloseşte cu parcimonie instrumentele. Camera e un astfel de instrument subtil şi un obiect cu prezență discretă. „Eu nu arăt pe scenă ceea ce vede personajul": urmărind privirea actorului, spectatorul are acces la ceea ce se află dincolo de *frame*. Lui Cassiers îi place „să declanşeze" simțurile spectatorilor, să le stimuleze. Pornind de la aceste principii, el pretinde că rolul regizorului constă doar în a pregăti, a construi „circumstanțele potrivite" pentru prezența performerului. Actorului şi echipei sale de colaboratori (videaşti, sound-designeri, tehnicieni), cei care recreează aceste circumstanțe seară de seară, *live*, sub ochii publicului, le revine sarcina de a pune în mişcare şi a urmări într-un efort comun, matematic sincronizat, ceea ce el numeşte, poetic, „bătăile inimii" unui spectacol.

În spațiul gol al scenei, văzut ca *playground*, fizicalitatea actorului devine ea însăşi o suprafață care poate intra în jocul proiecțiilor, luminilor şi caligrafiei sonore.

Biblioteca Județeană
MUREŞ
TÂRGU MUREŞ

George Banu are dreptate însă atunci când observă că la Cassiers, prezența actorului nu constituie un simplu element grafic. „Pentru mine, responsabilitatea actorului nu e doar aceea de a juca în fața camerei, de a-şi crea personajul, ci şi de a fi conştient de rezultatul imaginii pe care o produce, de a decide, practic, relația lui cu *environment*-ul pe care îl creează", spunea regizorul la conferința de presă. Într-un fel, actorul devine astfel regizorul fiecărui moment din spectacol. Dând exemplul interpreților de jazz, Cassiers vorbeşte despre constrângere ca premisă a libertății enorme de care se bucură actorul în teatrul său.

Dacă la începutul carierei, a pus în scenă texte dramatice în accepțiunea tradițională a termenului, precum *Kaspar* de Peter Handke sau *Angels in America* (la *ro theater*), Cassiers s-a dedicat mai târziu dramatizărilor: *Hiroshima, dragostea mea* (1996), *Anna Karenina* (1999), ciclul proustian (2002–2004), *Mephisto for ever* după romanul lui Klaus Mann (2006).

Tom Lanoye, romancier, poet, performer şi dramaturg, este colaboratorul său cel mai apropiat pentru aceste adaptări şi dramatizări. El vorbea la Wrocław despre revoluția Cassiers pe scena flamandă din perspectiva acestei unice întâlniri dintre arta plastică şi o sensibilitate profund literară. Regizorul lui *Sunken Red* caută mereu o literatură puternică, cărți care par imposibil de pus în scenă, însă spectacolele lui sunt în acelaşi timp „epice şi intimiste", ceea ce e *spus* pe scenă având statut egal cu *ne-spusul* (imaginea, sunetul).

Tot mai preocupat de experimentarea noilor tehnologii pe scenă, Cassiers s-a apropiat de operă în acelaşi mod neconvențional, muzica fiind rescrisă special pentru versiunile sale scenice. Primul său proiect de la Toneelhuis a fost *Evgheni Oneghin*. Împreună cu compozitorul Kris Defoort, (*The Woman Who Walked into Doors*, 2001), Cassiers va semna curând regia operei *The House of the Sleeping Beauties* după romanul lui Yasunari Kawabata. Pe lista proiectelor sale apropiate se mai află tetralogia *Inelul Nibelungilor* pentru Scala din Milano şi dramatizarea *Omului fără însuşiri* al lui Robert Musil.

Dialog cu

Guy CASSIERS...

Cătălina Panaitescu: *Cum ați început acestă poveste care a dus la Premiul Europa pentru Noi Realități Teatrale?*

Guy Cassiers: Punctul meu de plecare a fost faptul că nu am ştiut în ce limbă să mă exprim. M-am dus la Facultatea de Arte, secția grafică, iar după ce studiezi un model 16 ore pe zi, din diferite unghiuri, vreme de câteva săptămâni, încep să-ți vină idei. În timp, am descoperit că limbajul poate să fie un mijloc de exprimare foarte folositor, dar nu este absolut necesar. În spectacol, scopul nu este să mă fac înțeles pe mine, ci să ajung la spectator oferindu-i suficientă flexibilitate pentru a crea un nou univers. Ne-ar plăcea să putem spune, după spectacol, că am atins artistul din sufletul spectatorului.

C.P.: *Care este rolul tehnologiei moderne în crearea iluziei teatrale?*

G.C.: În spectacolele noastre combinăm artele vizuale cu instalațiile video şi sonore. Camera colaborează cu actorul, creează un context personajului, şi intimitate, şi viziune. Totul se întâmplă pe scenă, la vedere, în timp real. Spectatorul

vede camerele şi felul în care sunt poziţionate. Poate să aleagă să se apropie cât mai mult de actor, să exploreze diferite unghiuri, sau poate să le ignore complet.

C.P.: *Monologul este un tip de confesiune făcută de obicei în faţă unui număr mic de spectatori, într-o sală studio. La Premiul Europa pentru Teatru aţi jucat* Sunken Red *într-un teatru modern, cu peste 500 de locuri, unde aţi reuşit să creaţi o atmosferă teribil de intimă şi intensă. Ca spectator, pot să spun că am trăit o altfel de experienţă teatrală. Cum aţi reuşit să obţineţi acest efect?*

G.C.: Noi am făcut totul pe dos. Am pornit de la un spaţiu mare ca să creăm acestă senzaţie de spaţiu cald, intim şi primitor. În asta a constat provocarea. Chiar şi acum ne chinuim să convingem directorii de teatre că, deşi avem pe scenă un singur actor, ne trebuie un spaţiu mare.

... şi Dirk ROOFTHOOFT

C.P.: *Dirk, nu e uşor să susţii o piesă de teatru de aproape două ore, fără niciun partener pe scenă.*

Dirk Roofthooft: Te înşeli, pentru că partenerii mei de pe scenă sunt camerele video. Este o provocare, dar totul se întâmplă foarte organic, în primul rând pentru că ador romanul lui Jeroen Brouwers, şi apoi mulţumită dramatizării şi felului cum a ales Guy să monteze acest text. Am libertatea să mă mişc, să mă întorc cu spatele la public. Toată lumea vede ce fac, datorită camerelor. Este ca atunci când faci film. Succesinea momentelor care sunt reproduse instantaneu de către camere nu-ţi permite să reiei o scenă.

Foto: Pan SOK

C.P.: *Ai jucat acest spectacol în franceză, engleză şi olandeză, urmează versiunea în spaniolă. Cum percepi diferenţa?*

D.R.: Fiecare limbă are accentele ei, ceea ce dă un ritm diferit spectacolului. Nuanţele creează un limbaj special şi un spectacol deosebit. În acelaşi timp, energia pe care o primeşti de la diferitele publicuri variază în funcţie de istoria lor personală şi de moştenirea culturală.

C.P.: *Ai ajuns la a şasea colaborare cu Guy Cassiers, iar criticii tind să creadă că eşti actorul lui favorit.*

D.R.: Ne-am cunoscut la universitate. El studia artele grafice, iar eu i-am fost model. În cariera mea, am avut multe roluri titulare, dar în cei peste douăzeci de ani de când ne cunoaştem, şase spectacole nu cred că sunt prea multe. Acum lucrăm împreună la opera *Frumoasele Adormite* după Kawabata, care va avea premiera în luna mai la Opera Regală La Monnaie şi va fi prezentată în cadrul KunstenFestival des Arts de la Bruxelles. Însă întotdeauna caut experienţe noi, teatre noi, mentalităţi noi şi regizori de care nici n-am auzit. Iar în clipa când m-am angajat într-un proiect, sunt prezent acolo 100%!

C.P.: *Ce ai sacrificat pentru* Sunken Red?

D.R.: Trei filme şi un spectacol de teatru.

C.P.: *Veniţi de la New York, acum sunteţi în Wroclaw şi urmează Barcelona – cât de greu e să vă întoarceţi de fiecare dată acasă, la Antwerpen* (Anvers, *n. red.*)*?*

G.C.: Este locul pe care-l cunoaştem cel mai bine. Acolo ştim de ce este nevoie, ce trebuie făcut, de aceea munca noastră devine mai politică. Deşi călătorim foarte mult, întotdeauna ne întoarcem la rădăcini. Asta spre binele nostru.

C.P.: *Cu ce credeţi că vă va ajuta Premiul Europa pentru Noi Realităţi Teatrale?*

G.C.: A fost foarte greu şi ne-a luat mult timp să-i convingem pe alţii să ne lase să facem ceea ce ne place. Acum, că am convins un juriu atât de exigent, sper că o să ne fie mai uşor să ne continuăm munca.

Interviu realizat de Cătălina PANAITESCU

François TANGUY:

„O modalitate de a gândi cu materia scenică"

Discuţia cu François Tanguy am purtat-o după a doua reprezentaţie pe care spectacolul *Ricercar*[1] a avut-o la Wroclaw, în timp ce colegii săi de trupă strângeau decorurile împreună cu maşiniştii polonezi. Traducătoarea care i-a însoţit pe cei de la Théâtre du Radeau mi-a povestit ce atmosferă destinsă, prietenească, au creat actorii francezi în relaţie cu oamenii de la scenă, spre deosebire de alte trupe care nu aveau nici răbdare, nici înţelegere pentru inerentele mici accidente de parcurs care survin aproape la orice plantare de decor, mai ales în condiţii de turneu.

1 *Ricercar* – termen muzical; formă instrumentală precursoare *fugii*, expresia unei desfăşurări în contrapunct, în care liniile de fugă sunt dictate de intersecţii aleatorii de motive muzicale sau teme diferite.

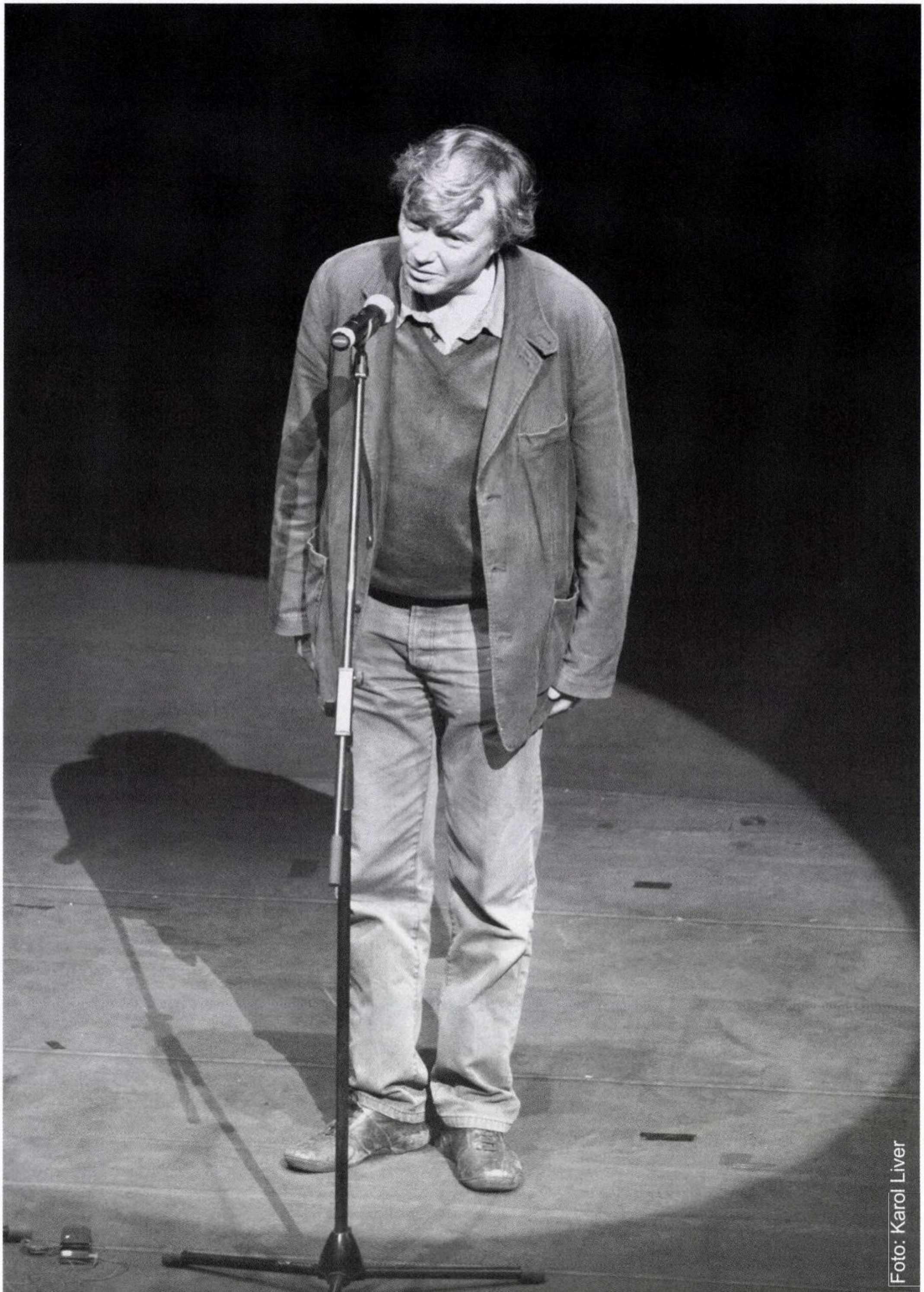


Foto: Karol Liver

Scenă din *Ricercar*

Foto: Rafal Nowak

François Tanguy a împărțit distincția acordată la Wroclaw – şi a menționat lucrul acesta de fiecare dată –, cu propria sa companie, Théâtre du Radeau, înființată cu mai bine de douăzeci de ani în urmă. *Ricercar* (premiera a avut loc în noiembrie 2007) este, în cel mai deplin înțeles, un spectacol de echipă şi reține atenția prin decupajul spațial în adâncimea scenei, eclerajul cu trimiteri la filmul expresionist german, parodierea genurilor teatrale clasice, atmosfera poetică, *sound*-ul care asociază fluid pasaje de operă şi fragmente de sonorități „concrete".

Crenguța Manea: *Aş vrea să începem printr-o întrebare banală. Cum ați ajuns la această denumire a companiei,* Théâtre du Radeau? *(în româneşte,* radeau *înseamnă plută)*

François Tanguy: Cea care a numit-o aşa e Laurence Chable, pe care am întâlnit-o în 1978, actriță a Companiei chiar de la începuturi, apoi am continuat să lucrăm din 1984; mie mi s-a părut potrivit numele şi aşa a rămas.

C.M.: *De ce ați renunțat la spațiul teatral tradițional, înțelegând prin aceasta scena italiană, elisabetană, şi ați preferat un spațiu dezafectat, ca acela al unui imens garaj din oraşul Le Mans, unde ați reconstruit, de fapt, un nou raport între spectatori şi spațiul de joc similar celui dat de scena italiană (ați refăcut prin gradene dispunerea frontală a publicului în raport cu axa de joc, dar ați dus-o mult în adâncime).*

F.T.: Nu este vorba despre o despărțire voluntară de spațiul tradițional pentru că experiența noastră s-a îndreptat către o explorare a timpului şi spațiului într-un mod care pune sub observație mişcarea reprezentației într-o altă manieră decât cea tradițională, să spunem, a raportului scenă–sală. E o chestiune care e mai degrabă una ce încearcă eliberarea spațiului de contingențe sau de artificiu.

C.M.: *Ale limbajului teatral tradițional?*

F.T. Da. Dar se pune întrebarea ce e acest limbaj tradițional, alura aceasta a reprezentației. Nu e vorba despre o decizie într-adevăr ostilă reprezentației de tip clasic, a „plantației" decorului în mod clasic; toate formele acestea pot coexista, convenția clasică scenă–sală e în continuare posibilă. Experiența ne-a condus, m-a condus la a încerca în ce condiții timpul şi spațiul scenic permit o altă relație cu sens în modul de a percepe; mă preocupă ce se modifică în percepție odată cu mişcările, cu variațiile, cu propunerile scenice într-o astfel de experiență.

C.M.: *Spațiul în care se derulează spectacolul, raportul a intra–a ieşi (aşa cum îl numiți), eclerajul care decupează sau deformează cu o foarte mare precizie spațiul de joc, sunt toate acestea caracteristici artistice ale teatrului pe care îl faceți, aş spune eu, într-o manieră aproape cinematografică. Iar* Ricercar *mi-a lăsat această impresie, de spațiu al visului…* Le mouvement qui deplasse les lignes. *La conferința de presă ați subliniat etimologia cuvântului teatru, relația dintre teatru şi o realitate metafizică, poate una divină. Ați putea detalia?*

F.T.: Nu, nu mi-am propus o explorare a „contaminărilor" cu limbajul cinematografic, chiar dacă sunt posibile astfel de asocieri. Actul scenic în *Ricercar* se ocupă fizic de locul însuşi – de loc din perspectiva temporalității, a mişcării de dilatare, de contragere, de focalizare –, şi de aceea apar asocierile cu experiența cinematografică; există şi o memorie cinematografică şi ea funcționează raportându-ne la o artă care are peste un secol de viață. Dar se adaugă

percepţiei şi pictura, şi muzica, şi literatura; este acelaşi tip de montaj pe care îl realiza şi James Joyce în scriitura sa, o experienţă literară prin care în povestiri lineare este organizat un montaj de temporalităţi diferite, de situaţii, un montaj al limbajului, de fapt. Este o experienţă nu numai literară, ci şi una culturală. Şi Brecht a întrebuinţat-o în teatrul său: aşa-numitul efect de distanţare, o atitudine care detaşează corpurile, mişcările şi le face să pivoteze, să experimenteze, să observe alte axe de percepţie. Nu este o experienţă pentru a crea efecte teatrale, este o modalitate de a gândi cu materia scenică, în toate dimensiunile sale temporale şi spaţiale, de rezonanţă, de compoziţie. Acest montaj, această experienţă, îmi evocă modelul unei prisme optice care are puterea de a alterna perspectivele prin mişcare. Există două feluri de a observa, unul al lucrurilor vizibile, de suprafaţă, iar altul de profunzime. Momentul reprezentaţiei este unul cu totul singular în care toate percepţiile şi acţiunile vin să se întâlnească în mod virtual.

C.M.: *Iar aceasta dezvoltă o poetică scenică foarte specială şi emoţionantă. Legat de felul în care lucraţi pe text, de modul în care se naşte un spectacol, la conferinţa de presă de aici, Laurence Chable povestea că munciţi mult noaptea, de unul singur, la decupajul dramaturgic, evident urmând, apoi, creaţia colectivă a trupei. Care este logica internă conform căreia s-a născut textul la* Ricercar*, un adevărat mozaic turbionar care reuneşte fragmente din Dante, Lucreţiu, Ezra Pound, Kafka, Leopardi, Pirandello, Nadejda Mandelstam, şi nu am epuizat autorii.*

F.T.: Acestea nu sunt texte pe care le folosesc pentru un anume montaj semantic, semnificaţiile apar ca rezonanţe ale unui ecou; textul se montează şi se demontează pe scenă, sunet, voce, corp. Se amestecă în ureche împreună cu sunetele, cu liniile melodice şi rezultă o respiraţie, un suflu scenic care urcă periodic la suprafaţă, realizează un dialog permanent între mometul prezent şi memorie. Prefer să nu vorbesc de „textul „spectacolului, ci de vocile lui, un fel de reminiscenţe ale memoriei, vocile lui Dante, Kafka, Lucreţiu... Îmi place să urmăresc o anume ritmicitate a limbii reunită cu imaginile pe care le realizăm. E un montaj, un demontaj, un cadraj, un decadraj asupra realităţii, a materiei lucrurilor, experienţe făcute pentru a explora efectele pe care le produc în percepţie şi pot fi sugerate publicului de către actori.

Visul este o altă formă de mişcare a conştiinţei care stă de veghe, dar experienţa scenică nu e deloc un vis, nu e o reprezentare a visului. În spectacolele mele nu există naraţiuni lineare, nu apar legături dramaturgice, personajele nu au o identitate clară, se poate spune: e „ca un vis". Dar e doar o aparenţă...

Aş vrea să mai spun că muzica asociază sentimente, imagini, şi în acelaşi timp, mişcarea muzicală pune în evidenţă altceva decât semnificaţia logică a limbajului verbal. Există o diferenţă ce trebuie observată între semnificaţie şi sens; semnificaţia este o manieră de a aranja lucrurile, poate fi legată de o comprehensibilitate a lucrurilor. Sensul e ceva cu o deschidere mult mai mare, e o experienţă a senzaţiilor, a percepţiilor şi a compoziţiei. Semnificaţia nu e decât o parte a acestei activităţi.

A consemnat Crenguţa MANEA

Despre PIPPO DELBONO: Dorota Krakowska, George Banu şi... el însuşi

La Wroclaw, Compania „Pippo Delbono“ a prezentat ***Il tempo degli assassini*** (1986) şi ***Questo Buio feroce*** (2006), două montări realizate, aşadar, la interval de 10 ani şi ilustrând parcursul unuia dintre cei mai originali regizori europeni de astăzi. Au fost poate, judecând după aplauze şi ovaţii, cele mai apreciate spectacole ale evenimentului organizat în oraşul lui Grotowski, al cărui discipol Pippo Delbono ar putea fi considerat fără exagerare. După cum, în creaţia sa, urmele altor creatori care au marcat secolul XX, Tadeusz Kantor, Iben Nagel Rasmussen ori Pina Pausch, dar şi Fellini ori Pasolini, sunt de găsit într-o formulă scenică unică, radicală, copleşitoare ca impact emoţional.

Pentru că, în curând, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu“ va publica, în parteneriat cu Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu, un volum dedicat lui Pippo Delbono, unul dintre cei cinci laureaţi din 2009 ai premiilor Europa pentru Noi Realităţi Teatrale, transcriem aici, în loc de cronică, trei intervenţii rostite cu prilejul conferinţei de presă ce i-a fost consacrată la Wroclaw. Dintr-o lungă întâlnire, cu mulţi invitaţi extrem de interesanţi (de la critici de teatru, oameni politici italieni şi directori de festivaluri precum Hortense Archambault şi Deborah Warner, la actriţa americană Marisa Berenson), am ales trei abordări diferite: cea a Dorotei Krakowska, graficiană şi spectatoare avizată, cuvântul lui George Banu – critic de teatru şi editor sedus de formula teatrală a lui Delbono şi, pentru a nu privilegia concluziile în detrimentul punctelor de suspensie, confesiunea artistului însuşi.

Wroclaw, 4 aprilie 2009: Conferinţă şi întâlnire cu Pippo DELBONO.
În stânga: Dorota KRAKOWSKA

Foto: Karol Liver

Dorota KRAKOWSKA:

„... ca şi cum mi-aş fi cunoscut fratele"

Mai întâi aş vrea să-ţi mulţumesc, Pippo, pentru că faci un teatru atât de minunat. O să amintesc cum te-am întâlnit, în urmă cu doi ani, la Festivalul Malta din Poznań, la care fusesem invitată. Era îngrozitor de frig, ploua cu găleata, iar spectacolul tău, *Urlo*, se juca în aer liber. Eu eram îmbrăcată într-un tricou subţire, dar pur şi simplu nu mi-a păsat de nimic. M-am uitat emoţionată la spectacolul tău şi, când s-a terminat, am vrut să vin în culise şi să-ţi spun: „Vin cu tine. Mă iei în trupa ta?" Totul a rămas deocamdată în sfera abstracţiilor, dar într-o bună zi o să vin la tine şi-o să-mi repet întrebarea. Şi-o să vedem atunci ce o să-mi răspunzi.

După ce am văzut *Urlo*, am stat toată noaptea cu prietenii mei, cu Grzegorz Niziołek şi cu soţia lui, şi ne-am reamintit fiecare secvenţă, completându-ne unul pe altul, cântând fiecare cântec, spunând cum a fost, de fapt... A doua zi am revăzut spectacolul şi din nou ploua şi era frig, numai că de data asta, împrumutaserăm căciuli, pături şi pulovere... Aşa a început călătoria mea prin Europa pe urma spectacolelor tale. De atunci am văzut câteva, şi am acum senzaţia că, după atâţia ani în care am asistat la nenumărate evenimente legate de *performance* şi de lumea scenei, mi-am găsit din nou o casă în teatru. Mă simt de parcă mi-aş fi cunoscut fratele.

Bineînţeles că pot să-mi dau seama de ce îmi este atât de apropiat teatrul tău, ca o întoarcere acasă... Ştiu că unii critici îl compară cu teatrul lui Kantor. Există poate apropieri care ţin de structura organizatorică, căci şi unul şi celălalt sunt teatre ale propriului grup de actori, ale propriei trupe. În al doilea rând, amândoi faceţi un teatru de autor; în al treilea rând, este vorba de un teatru plastic, bazat pe dimensiunea vizuală. Cred însă că aspectul cel mai important este acela că amândoi daţi viaţă pe scenă propriilor voastre trăiri – trăiri legate de locul naşterii, de cultură, de religie, dar nu înţeleasă literal, căci nu este vorba despre religiozitate, ci despre un anumit cod emoţional-ideologic, pe care educaţia îl implică.

Mai este un lucru care vă leagă, numai că tu erai tânăr, în timp ce Tadeusz avea deja peste şaizeci de ani atunci când a început să se teamă de moarte. Tu ai început să te temi de moarte mult mai devreme. Asta e ceva foarte vizibil în teatru – când artistul se teme de moarte. Dar nu e vorba neapărat despre faptul că se teme de ea – căci, desigur, toţi trecem prin asta –, ci că are cumva moartea după colţ, că se simte direct ameninţat. Din acea clipă, el se gândeşte la viaţă, la creaţie şi la univers cu totul altfel. Or, această spaimă în faţa morţii, pe care o ai şi care există în spectacolele tale, noi, spectatorii, o recunoaştem ca fiind trauma noastră, a tuturor.

Însă, pentru mine, lucrul cel mai emoţionant din teatrul tău este autenticitatea, faptul că nu ţi-e jenă să te araţi lipsit de apărare. Şi asta într-o lume în care emoţiile, în general, nu sunt bine văzute, iar atunci când sunt vizibile, ele sunt manipulate de artişti, sunt folosite pentru a obţine un anumit efect. Foarte rar oamenii se expun cu trăirile lor cele mai intime, într-o lume în care trebuie să fim cu toţii tineri, frumoşi, curajoşi, fără cusur. Dar tu prezinţi cusurul, imperfecţiunea şi slăbiciunile condiţiei umane, şi de aceea consider că eşti cu adevărat un mare artist.

Traducerea din limba polonă: Sabra DAICI

Fiica lui Tadeusz Kantor şi a actriţei Maria Stangret-Kantor, Dorota Krakowska **s-a născut în 1955 la Cracovia. A urmat cursurile Facultăţii de Grafică a Academiei de Arte Frumoase din oraşul natal. Din anul 2000, lucrează la Departamentul Programe Culturale al Institutului Goethe din Cracovia.**

George BANU

Teatrul lui PIPPO

Atunci când eşti invitat să vorbeşti ca aici, pentru Premiul Europei, într-un context care e unul al prieteniei şi al mărturisirilor, cauţi un unghi de abordare cât mai personal. Şi pentru a răspunde solicitării, m-am gândit că, de fapt, în istoria culturii, numai artiştii foarte mari ajung să-şi piardă prenumele: spunem Shakespeare şi nu William Shakespeare, spunem Hugo şi nu Victor Hugo. O singură dată mi s-a întâmplat, pe când pregăteam o carte, să scriu „Goethe", iar o corectoare complet idioată mi-a subliniat cu roşu, reclamând imperativ: „prenume!" Nu numai că ar fi trebuit să ştie şi singură care era prenumele lui Goethe, dar ea nu înţelesese că Goethe ajunsese la nivelul la care îşi pierduse prenumele.

Cu **Pippo Delbono** se petrece un fenomen contrar: el şi-a pierdut numele de familie pentru a rămâne **Pippo**.

Acest teatru, prin faptul că e definit ca fiind „teatrul lui Pippo" – ce evocă o tradiţie napolitană în care se vorbeşte de Toto, de Eduardo, în care numele de familie e uitat –, confirmă marea intimitate pe care Pippo şi spectacolele sale o întreţin, în egală măsură, cu publicul.

La Universitate, studenţii vorbesc tot timpul despre „Pippo". Vorbesc, în schimb, despre „teatrul lui Brook", despre „teatrul lui Kantor", şi nu spun „teatrul lui Peter" sau „teatrul lui Tadeusz". Iar aceasta relevează ceva foarte profund, faptul că e vorba de un teatru ce inspiră o relaţie intimă, personală, pentru că Pippo însuşi este astfel. E un teatru al confesiunii, un teatru la persoana întâi.

Pippo DELBONO şi George BANU

Foto: Andreea Dumitru

Dar înainte de a vorbi despre acest teatru care şi-a găsit forma, trebuie să spun că, pentru mine, o foarte mare surpriză a fost reconstituirea, renaşterea unui spectacol mai vechi al lui Pippo (voi spune aşadar „Pippo", niciodată „Delbono"!) – *Henric al V-lea*, pe care l-am putut vedea la Théâtre du Rond-Point, unde Pippo lucrase cu tineri reuniţi pentru un stagiu, şi în trei săptămâni, el reuşise să resuscite – aşa cum o statuie scufundată pe fundul mării e readusă la suprafaţă – un spectacol de acum mai bine de 20 de ani.

Henric al V-lea a fost pentru mine un spectacol extrem de important în măsura în care am putut vedea felul cum Pippo a ştiut să lucreze şi pe marile texte, ca acela al lui Shakespeare, şi s-a concentrat asupra coralităţii, coralitate care era unul dintre elementele esenţiale ale spectacolului, extraordinar de prezentă, de puternică, afirmând energia tinerilor implicaţi în spectacol. Apoi am văzut, rând pe rând, şi celelalte spectacole ale sale, şi mi s-a părut că, dincolo de momentele emoţionale foarte puternice, teatrul lui propune ceva foarte profund.

Pe de o parte e Pippo, care e un ecorşeu viu pe scenă: Pippo – care plânge, care cântă, care se dezbracă. Ca un soi de Christ profan. E suferinţa expusă a unei fiinţe, a unei fiinţe care – am înţeles – face din experienţă şi din raportul său cu lumea, materia teatrului său. Iar pe de altă parte – materializarea suferinţei tăcute, concrete a acestor persoane handicapate ca Bobò, Gianluca... El şi Ei.

Pippo a publicat o carte foarte frumoasă, *Mon théâtre*. E un demers reprezentativ pentru acest om de teatru ce a străbătut lumea şi a încercat să intre în contact cu diferite comunităţi. De atâtea ori am asistat la scandalurile declanşate de unii artişti atât de pretenţioşi din cauza unui proiector, al unui element de decor care nu încape pe scenă, dar când citim această carte, descoperim cum îşi poate adapta Pippo un spectacol într-o sală din Sofia, cum poate fi apoi în Peru, pe un teren de fotbal, sau cum priveşte el copiii. Teatru inspirat, hrănit şi în contact constant cu realul.

Pentru mine, e o carte foarte importantă şi în măsura în care, citind-o, înţelegem de unde vine toată această povară a suferinţei, care are legătură şi cu boala, şi cu moartea, şi cu violenţa despre care vorbeşte teatrul său.

Ceea ce vedem în spectacolele lui nu e numai acest monolog al lui Pippo, în egală măsură sfâşietor şi seducător, căci el e înconjurat adesea de persoane care au un handicap, care sunt un fel de imagine bolnavă a lumii ce se expune, o lume reunită de Pippo pe platou.

Privind scena, mi-am spus într-o zi: Pippo vorbeşte, şi e foarte emoţionant ceea ce spune, dar suferinţa nu o reprezintă el, ci ceilalţi. Şi mi-am spus că, în fond, extraordinara originalitate a dispozitivului pe care l-a găsit, constă în faptul că aceşti oameni se regăsesc împreună în jurul lui şi că fiecare relativizează rolul celuilalt. Cu alte cuvinte, suferinţa concretă, suferinţa mută, suferinţa tăcută se găseşte de partea celor care îl înconjoară, dar cei care îl înconjoară sunt într-un fel puşi în valoare, exaltaţi de prezenţa lor pe platou, ei nu sunt abandonaţi propriului destin, şi ei sunt acolo tocmai pentru că Pippo este în centru.

Aşadar, în aparenţă, relaţia esenţială este cea care se constituie între monologul lui Pippo şi coralitatea lumii, care aminteşte cumva „cohorta" de prieteni, a unor prieteni slabi, prieteni care se întâlnesc în jurul lui şi care se află cu el într-o relaţie de complementaritate şi nu de paritate.

Fără să fac dialectică, deşi dialectica a revenit puţin la modă (a fost atâta timp alungată, încât era timpul să revină la modă), cred că există un al treilea element despre care nu se vorbeşte destul, după părerea mea.

Al treilea termen – sinteza în dialectică – îl reprezintă Pepe. Pepe, care e prietenul lui Pippo, care e extrem de prezent şi face în aşa fel încât între aceşti doi poli – Pippo şi ceilalţi – să existe o legătură. Dacă Pippo este centrul pe scenă, Pepe este celălalt

centru. Cred că mişcarea teatrului lui Pippo este atât de complexă tocmai pentru că ei nu sunt doi, ci trei, iar al treilea este ascuns, disimulat. Dacă teatrul lui Pippo funcționează atât de bine e şi grație acestui dispozitiv cât se poate de complex.

Voi mai aminti şocul pe care l-am avut la Festivalul de la Avignon, când Pippo a prezentat *Récits de juin*, unde făcea, ca şi în carte, un soi de excursie, de călătorie prin viața sa.

Récits de juin este un teatru la persoana întâi, imediat, direct, un teatru monologal, un teatru aparent liber, neorganizat. La Avignon, după premieră l-am revăzut o zi mai târziu. Era riguros acelaşi şi eu eram absolut fascinat, pentru că Pippo realiza acest miracol care consistă în a procura sentimentul improvizației perfecte – cineva pe care îl stimez, spunea chiar pe un ton oarecum profesoral: „Pippo ar trebui să lucreze ceva mai mult" –, şi a respecta o ordine foarte strictă, extrem de camuflată.

S-a vorbit aici despre raportul pe care Grotowski îl întreținea cu forma, spunând că forma „este zăbala improvizației". La Pippo, forma este adesea ascunsă şi cred că impresia de libertate pe care o dă teatrul său provine şi din această disimulare a ordinii. Un teatru organizat, dar care nu se dezvăluie ca atare.

Pentru a încheia, n-aş spune că Pippo îmi redă încrederea în Teatru, ci îmi redă – pentru simplul fapt că o are el însuşi – încrederea în *sensul teatrului,* în rațiunea de a face teatru şi a ajuta astfel pe cei ce-i sunt apropiați.

Acesta nu e un discurs pe care îl ține, ci un discurs pe care îl incarnează grație companiei pe care a constituit-o în jurul lui, o companie să-i spunem „kantoriană", dar într-un sens diferit decât cel al maestrului de la Cracovia. El este indisociabil legat de această lume, şi pentru faptul că această companie există, sensul teatrului la Pippo capătă întotdeauna o gravitate afectivă extrem de convingătoare.

Îi mulțumesc, prin urmare, pentru că în momentele de scepticism, o întâlnire cu el este de fiecare dată o încurajare. E o adevărată terapie.

Scenă din *Questo buio feroce*

Foto: Rafal Nowak

Pippo DELBONO:

„Teatrul e o întâlnire între fiinţe umane"

Ce-aş mai putea spune eu după toate câte s-au spus aici? Mă simt ca un copil care a făcut ceva rău la şcoală şi a fost prins.

Mă impresionează faptul că persoane atât de diferite, în fond, se află aici şi se minunează de „ciudăţeniile" mele, iar eu nu pot decât să le mulţumesc pentru asta. Însă un singur lucru contează, şi anume faptul că teatrul este o întâlnire între fiinţe umane. Fiecare dintre noi are povestea sa, dorinţa sa de revoltă, propriul său limbaj. Oricine e înzestrat cu toate aceste însuşiri, însă lucrul esenţial pentru care ne aflăm astăzi aici este, poate, aşa cum spunea Pasolini, faptul că *„trebuie să o luăm de la capăt mereu de acolo de unde nu există certitudine"*.

Ori de câte ori încep un spectacol nou, mă simt de parcă nu aş mai fi făcut niciodată un alt spectacol. Din fericire, sunt înzestrat cu această calitate, să-i spunem eliberatoare, altfel aş fi deprimat tot timpul. Dacă există în viaţa ta o sută de lucruri care merg bine şi numai unul care merge prost, atunci trebuie să te concentrezi pe acesta din urmă. Asta e pe de-o parte un defect, dar este şi un mod de a merge înainte, nu-i aşa?

Mi se pare interesant că prin intermediul experienţei mele se poate vorbi puţin despre o frântură din epoca noastră. Eu sunt doar un pretext, dar sunt bucuros pentru asta. Parafrazându-l pe Shakespeare, nu există nicio diferenţă între un rege şi un soldat, între un Bobò şi un... Obama, de pildă. În fond, „un nume ce-i?". Am folosit acest fragment din *Romeo şi Julieta* în spectacolul *La Menzogna (Minciuna)*. Textul lui Shakespeare spune: „Un trandafir, oricum îi spui, exală acelaşi scump parfum". Unii nici nu mai au chef să vadă *Romeo şi Julieta*, puţin le mai pasă de Montague şi de Capulet, ori se plâng că n-au înţeles niciodată povestea, dar dintr-odată, văzând acest fragment din spectacolul nostru, se simt copleşiţi de profunzimea ei. În fond, ce înseamnă un nume? Nimic. Cu toţii suntem legaţi de un nume şi, din păcate, acesta conduce lumea.

Cu câteva zile în urmă, în Italia au murit 300 de imigranţi. S-a vorbit exact o zi despre asta. Ciudat, când despre o altă persoană decedată, şi care purta un alt nume, s-a vorbit o lună întreagă. Toată lumea l-a plâns, cu toţii s-au uitat la televizor. Şi toate astea pentru un singur nume, în vreme ce despre celelalte 300 de nume de persoane înecate într-o mare din apropierea ţării noastre nu s-a mai vorbit nimic. E tragic.

Ne confruntăm cu tragicul, pentru că trăim vremuri tragice. Nu putem ignora „boala" – cu care eu am avut chiar „norocul" să am de-a face –, nu ne putem preface că nu o vedem, dimpotrivă, ea este acolo, o putem atinge, şi trebuie să facem ceva în legătură cu asta.

Teatrul s-a confruntat mereu cu tragedia şi cu boala, dar nu pentru a insista asupra acesteia din urmă, ci pentru a convieţui cu ea. Însă de prea multe ori teatrul s-a transformat într-un mediu pe care eu îl consider plictisitor.

Trăiesc într-o ţară în care teatrul a devenit un loc absolut mort, un loc al autocelebrărilor, al celebrării unei „culturi" aşa-zise „a noastră", a unei identităţi, a unui grup de interese. Cum spune Beckett? *„Nu pantoful e de vină, ci piciorul."* Pantofii sunt la vedere, dar noi am uitat complet de picior. Iar piciorul acesta bolnav este

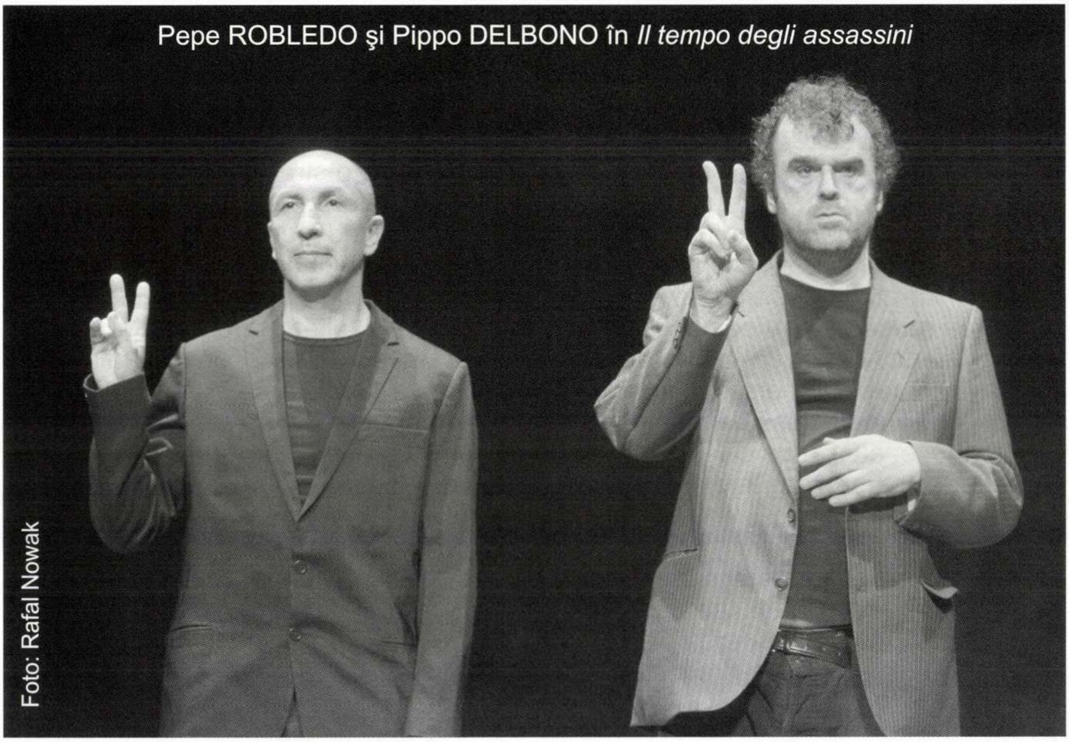
cultura, un cuvânt care de multe ori nici nu ştim prea bine ce înseamnă, pentru că ea, cultura, s-a îndepărtat de oamenii obişnuiţi.

Ideea că eu aş face teatru cu persoane cu handicap este cu totul neverosimilă. Eu i-am găsit pe aceşti actori extraordinari, care fac parte din compania mea. Lucrez cu oameni ca Bobò, un analfabet surdomut pe care l-am întâlnit într-un ospiciu, sau ca domnul Nelson, un om fără adăpost întâlnit pe o stradă...

În *Questo buio feroce (Acest întuneric sălbatic)*, Nelson cântă celebrul cântec al lui Sinatra, *My Way*. Am putea să facem un întreg studiu despre ce anume vrea să spună corpul său pe scenă, în acest spectacol. Am avut norocul să studiez mult dansul şi să-mi dau seama într-un final că ceea ce căutam noi – acel corp plin de viaţă care reuşeşte să stea nemişcat pe un scaun – e rezultatul unui mod de gândire cu totul diferit. Acest lucru a fost înţeles şi de Pina Bausch. Există o importantă latură cognitivă, non-psihologică, a actorului, care face ca lucrurile să curgă de la sine. Atunci când Pina Bausch a fost întrebată de ce în spectacolele sale e vorba numai despre iubire, ea a spus că ar putea răspunde la fel ca Alfred *Hitchcock,* care fusese întrebat de ce vorbeşte întotdeauna în filmele sale despre lucruri oribile. Răspunsul lui Hitchcock a fost: *„Nu ştiu. Poate pentru că atunci când eram mic cineva s-a apropiat de leagănul meu şi mi-a făcut «bau!» ca să mă sperie“*. E foarte frumoasă această imagine. Noi facem teatru tocmai pentru a înţelege, pentru a putea aduce la suprafaţă acest „bau!“ pe care nu-l cunoaştem, dar pe care nici nu vrem să-l cunoaştem. Poate se referă la cărţile pe care le-am citit, la spectacolele pe care le-am văzut, la relaţia de dragoste pe care am avut-o, la mama pe care am avut-o,

BOBÒ şi Gianluca BALLARE în *Questo buio feroce*

Foto: Rafal Nowak



Pepe ROBLEDO şi Pippo DELBONO în *Il tempo degli assassini*

dar mai presus de toate, există un „bau!" secret, cel care te face să stai pe un scaun cu mintea golită de gânduri.

După ani şi ani de muncă, pot spune că am studiat corpul uman la milimetru. Am petrecut ani întregi exersând zi de zi, ca un violonist, pentru o secvenţă de două minute, în timp ce Nelson poate să stea pe un scaun în *Questo buio feroce* aidoma oricărui alt actor profesionist. Am lucrat şi cu actori foarte buni, dar dacă le ceri să stea zece minute nemişcaţi pe un scaun fără să cunoască rolul şi contextul lui, habar n-au cum s-o facă. Numai dansatorii, numai cei ce au experienţa Orientului, numai anumite persoane – iar eu am găsit câteva – pot face cu dezinvoltură acest lucru. Se pare că faptul de a trăi în stradă sau de a fi surdomut a închis cercul unei tehnici, iar noi am încercat întotdeauna să scoatem la suprafaţă copilul din noi.

În încheiere, vreau să vă spun că atunci când, în sfârşit, prietenul meu, Lou Reed, a venit la Paris să vadă *Questo buio feroce*, a fost încântat să-l audă pe Nelson cântând *„My Way"* şi mi-a spus că vrea să-l cunoască. Pentru mine, Lou Reed e un mit. M-am dus la Nelson şi i-am spus: *„Domnule Nelson* – nu ne-am tutuit niciodată –, *a venit domnul Lou Reed să vă vadă."* Însă domnul Nelson mi-a răspuns pe tonul său elegant: „Vreau să-i mulţumesc domnului Reed, dar în clipa asta eu am doar o oră de pauză la dispoziţie şi nu pot să mă întâlnesc cu el". Aşa că a trebuit să-i cer scuze lui Lou Reed.

Mai devreme sau mai târziu însă, Lou Reed va reuşi să-l întâlnească pe Nelson.

Acesta este sensul vieţii, al Teatrului. Vă mulţumesc.

Traducerea din limba italiană: Eva SIMON

Daria DIMIU

Experiență nouă, „Noi Realități"

În cadrul manifestărilor dense ocazionate de Premio Europa per il Teatro din acest an şi-a găsit locul şi un stagiu al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, menit a le da unor tineri confrați posibilitatea de a se întâlni într-un mediu organizat şi, atât prin discuțiile din cadrul „oficial" (pe baza spectacolelor programate), cât şi în peregrinările prin oraşul-gazdă, să capete experiență, să se pună la curent sau să îşi amplifice informațiile despre realitățile teatrale de pe alte meridiane, să sondeze reciproc informațiile şi, eventual, să şi pună bazele unor ulterioare relații profesionale. AICT a demarat asemenea programe în 1978, cu generozitate găzduite anual de mari festivaluri de teatru din întreaga lume.

Sub titlul „**International Training Seminar for New Professional Theatre Critics**", cei selectați – membri ai secțiilor naționale ale AICT din (în ordine alfabetică) Bulgaria, Cehia, Coreea, Franța, Iran, Polonia, Portugalia, România, Slovacia şi Suedia au avut de susținut o disertație de câte 10 minute fie despre tradițiile actoriceşti din țara de proveniență, fie despre influența lui Grotowski asupra teatrului din respectivele țări. Participanții scriu deja articole pentru rublicile de teatru din

La seminar

diverse cotidiene, pentru reviste specializate sau publicații online. Ca o coincidență nostimă, numărul participanților de la seminarul de la Wroclaw a fost acelaşi cu al edițiilor Premiilor Europa: 13. Din cei 15 selectați, doi au obținut în ultimul minut statutul de invitat oficial.

Seminariile s-au desfăşurat într-o odăiță retrasă din cochetul Teatru „Lalek" (Teatrul de Păpuşi), sub îndrumarea a doi cunoscuți critici de teatru: João Carneiro (Portugalia) şi Mark Brown (Scoția). **João Carneiro** este membru al Consiliului de Administrație al Asociației Portugheze a Criticilor de Teatru (APCT), scrie pentru hebdomadarul *Expresso*, colaborează pe teme de teatru, dans, operă şi cinema la revistele *UBU*, *Alternatives Théâtrales*, *Sinais de Cena* şi *Obscena*, e interesat de literatură şi teorie literară. **Mark Brown** este profesor la Academia Regală de Muzică şi Artă Dramatică şi la Universitatea din Strathclyde, critic de teatru la publicația națională *The Sunday Herald*, dar colaborează şi cu alte publicații, ca de exemplu *The Scotsman* sau site-ul britanic *theatrevoice*. Directorul stagiilor AICT, **Paulo Eduardo Carvalho** este membru al APTC şi al Comitetului Executiv al AICT, profesor asistent la Universitatea din Porto, cercetător la Centrul pentru Studii Teatrale din cadrul Universității de la Lisabona. Posedă un doctorat în traducere şi reprezentare culturală, domeniu în care a publicat numeroase studii. Scrie pentru *Sinais de Cena*.

Zilnic, o echipă gureşă de critici între 23 şi 34 de ani a comentat (în fraze în general succinte, dar bine argumentate) spectacolele din ajun, de comun acord alese. Momentul cel mai aprins l-a constituit discutarea spectacolului *Accidents. Killing to eat* în regia lui Rodrigo García, menționat de atunci înainte doar ca „the lobster performance". Tăcând cu decență, fiindcă nu reuşisem să îl văd, şi ascultând politicos, am avut sentimentul paradoxal că de fapt văzusem două spectacole, nu că pierdusem unul. Două tabere se înfruntau, cu argumente solide din ambele părți, ridicând o aceeaşi problemă, dar abordând-o din unghiuri de vedere opuse: cea etică. În mod curent, dimensiunea etică rar intră în actul critic. Însă faptul că, provenind de pe tărâmuri, din regimuri politice şi din şcoli diferite, un segment a ceea ce ar putea fi numit „noul val" al criticii din mileniul III abordează cu înflăcărare relația dintre *Teatru* şi *Cetate* e îmbucurător în sine. Prin ce e mai blamabilă uciderea sub ochii noştri a unei viețuitoare decât cumpărarea din magazin a unei cărni, de vreme ce finalitatea este aceeaşi, onest recunoscută în titlu *matar para comer* (a ucide pentru a mânca)? Față de ideea de violență în sine, cine ar trebui să manifeste cel mai mare grad de responsabilitate – creatorul de artă sau receptorul?

Un alt moment de memorat a survenit la final, ca urmare a sugestiei ca, pe baza celor văzute, să elaborăm o propunere de schimbare a regulamentului general de acordare a premiilor *„New Theatrical Realities"*, întrucât niciunul dintre laureați nu reprezentau literalmente noutăți în peisajul teatral mondial. Cu toate că, aprioric vorbind, tineretul este susceptibil a dori schimbarea cu orice chip, două contraargumente mi se par demne de a fi reținute: pe de o parte că, dacă s-ar schimba criteriile de acces la distincția respectivă ar exista riscul ca laureatul să reprezinte doar un accident fericit şi nu o garanție a calității, pe de alta, că această schimbare ar putea instaura în rândul noului val de creatori goana după senzațional şi după şoc în detrimentul actului artistic.

ANUL GROTOWSKI

Andreea DUMITRU

„Grotowski al meu"

În 2009, Wrocław îl celebrează cu discreție, dar o discreție plină de rigoare, în acord cu imaginea *vrăjitorului* devenit *pustnic*, cum sugerează titlul unui volum dintre numeroasele publicate cu ocazia **Anului Internațional Grotowski**. Au trecut zece ani de la moartea sa şi o jumătate de secol de la crearea Teatrului Laborator, iar urmele lui Grotowski par a fi în acelaşi timp greu şi uşor de găsit în oraşul invadat acum de oameni de teatru, reuniți aici la început de aprilie pentru a-i cunoaşte pe proaspeții laureați ai Premiilor Europa, dar şi pentru a-şi aminti de el.

1. Ideea de călăuză ne obsedează parcă pe toți în aceste zile. Înaintea fiecărei reprezentații, un mic grup se constituie la sediul „festivalului" (Teatrul de păpuşi Lalek) pentru a porni împreună cu călăuzele sale într-o nouă aventură. Wrocław e o adevărată capitală a spectacolului, judecând după numărul impresionant de spații de joc pe care le deține (teatre – muzicale, de proză ori de copii, studiouri, şi nu puține), toate excelent echipate şi întreținute. Premiere au loc şi pe scenele locale, la concurență cu evenimentele Premiilor europene.

Mă aflu aici doar de câteva ore, dar e aproape miezul nopții şi încerc să onorez promisiunea de a vedea, în afara secțiunii oficiale, ba chiar şi a celei alternative (*showcase*-ul polonez numit *An Eye on Poland*), „oferta" Teatrului Zar, un grup de cercetare şi producție teatrală despre care cunoscătorii spun că ar continua fidel principiile de lucru ale lui Grotowski.

Ratez plecarea grupului meu, dar din fericire dau peste Catarina, o actriță grecoaică („temporar, fără angajament"), care colindă lumea de câțiva ani, încercând să se descopere pe sine prin intermediul călătoriilor şi al atelierelor de actorie. Se află de un an la Wrocław şi cunoaşte oraşul ca-n palmă. Ajungem imediat în Piața Rynek-Ratusz, apoi pătrundem pe sub o arcadă în strada îngustă care adăposteşte Institutul Grotowski şi cel mai celebru spațiu teatral al secolului XX. Aici, la numărul 27, a ființat între 1965 şi 1984, **Teatr-Laboratorium**. E o întâlnire care ar da fiori oricărui iubitor de teatru, dar acum nu am timp să mă dezmeticesc, văd doar chipul lui Grotowski în fotografia „turnată" în zid, o uşă masivă şi ajung în bucătărioara de la subsolul Institutului, unde un grup restrâns de invitați beau ceai fierbinte şi mănâncă fursecuri la mese de lemn, în aşteptarea reprezentației. E timp suficient pentru a schimba câteva vorbe şi a ne împrieteni.

Jarosław Fret, tânărul sobru pe care îl voi revedea în zilele următoare aproape pretutindeni, e directorul Institutului începând cu 2006 şi fondatorul Teatrului Zar. El ne călăuzeşte la etajul al doilea, într-o sală care pare totodată intimă şi austeră. Luăm loc pe bănci de lemn dispuse de-a lungul zidurilor de cărămidă. Lui Fret i se datorează reabilitarea acestui spațiu cu uriaşă valoare simbolică: aici s-a jucat, în 1965, *Akropolis*, şi tot aici au avut loc premierele cu *Prințul constant* (25 aprilie 1965) şi *Apocalypsis cum Figuris* (11 februarie 1969). Spectacole antologice, a căror memorie ne bântuie,

chiar dacă nu le-am văzut niciodată „în carne şi oase", chiar dacă această memorie a lor e fragmentară şi în parte înşelătoare, fabricată din mărturiile altora.

„Sala Apokalipsy", cum e numită acum, îmi aduce aminte de febra cu care am trăit la Teatrul ACT, recent inaugurat atunci, în decembrie 1998, prima evocare a lui Grotowski în România, o iniţiativă a Academiei Experimentale Teatrale din Paris, conduse de George Banu şi Michelle Kokosowski. Îmi aduce aminte mai ales de confesiunea lui Mihai Măniuţiu, pe care mi-am notat-o în acele zile pe ultima pagină a volumului *Spre un teatru sărac* tradus de acelaşi George Banu şi de Mirella Nedelcu-Patureau: „toţi cei care l-au visat pe Grotowski au avut o experienţă fericită".

Iată-mă, zece ani mai târziu, în locul de unde au pornit aceste visuri.

„Zar" este numele dat cântecelor funerare de către membrii tribului svani din regiunile înalte ale Caucazului, în nord-vestul Georgiei. Jarosław Fret l-a adoptat pentru formula teatrală pe care o practică de câţiva ani împreună cu un grup (multinaţional) de tineri, foşti stagiari ai Institutului Grotowski. Totul a început cu o serie de expediţii în Georgia, apoi Grecia, Bulgaria, Corsica, Sardinia, Egipt şi Iran, în urma contactelor cu oameni şi grupuri care mai cultivă încă muzica tradiţională. Aici au luat parte la ceremonii liturgice, s-au documentat, au cules un material impresionant (tipare ritmice, cântece liturgice, armonii şi polifonii străvechi) şi au cântat împreună cu confreriile locale.

Rezultatul acestor cercetări minuţioase şi pasionate este ieşit din comun. Dintr-o anunţată trilogie, primele două spectacole (*Caesarean Section. Essays on suicide* şi *Gospels of childhood*) au fost prezentate în *coupé*, aşa cum anticipam, în timpul Premiilor Europa. În *Eseuri despre sinucidere*, dominantă e structura muzicală dezvoltată pornind de la cântece polifonice corsicane, bulgare, româneşti, islandeze şi cehe. Dar ea nu e totul, întrucât cei şapte perfomeri susţin dumnezeieşte partituri corale complicate, presupunând o tehnică a respiraţiei, a vocii, a ritmului impecabilă, cântă la instrumente (fie şi neconvenţionale), dansează cu o energie acrobatică şi au prezenţă scenică. Din toate aceste elemente, dezvoltate pe alternanţa unor impulsuri (fascinaţia autodistructivă şi forţa involuntară ce te redă iureşului vieţii), ia naştere o atmosferă angoasantă, în care numele Aglajei Veteranyi ar putea fi invocat firesc. Luminat în clarobscur, spaţiul este populat cu câteva elemente concrete manevrate la limita riscului (mese, scaune de lemn, pahare cu vin şi cioburi de sticlă, o frânghie). Privilegiată este totuşi expresia sonoră: voci, respiraţii, ţipete, zgomote, tăceri pline de suspans. Sub raport acustic, spectatorul este covârşit: spaţiul sălii unde se află vibrează la propriu. Nini Julia Bang, Ditte Berkeley, Tomasz Bojarski, Kamila Klamut, Aleksandra Kotecka, Matej Matejka, Ewa Pasikowska par aproape de utopia lui Jarosław Fret, care vede în teatru locul unde însuşi „trupul actorului care cântă străluceşte şi emană prin energia sunetului".

Pe Kamila Klamut, cea care se află, împreună cu Jarosław Fret, la originea acestor explorări, o întâlnesc

apoi şi în sălile de spectacol ale Premiilor Europa. Vorbim despre seriozitatea grupului Zar şi despre pasiunea de a merge pe căi neumblate, cu atât mai mult cu cât nu toţi membrii săi sunt absolvenţi de studii teatrale. Ceea ce eu numesc curiozitate etnografică e pentru Kamila simpla bucurie de a întâlni o fiinţă umană. Mă gândesc din nou la Grotowski, cel care a schimbat faţa teatrului, impunând exigenţa acestui contact originar, a acestei vocaţii de „a ieşi din sine însuşi". Aflu apoi că, la unsprezece ani, Kamila a rămas aproape infirmă în urma unui accident de maşină. Confesiunea ei mă lasă fără cuvinte: am văzut-o pe scenă, mişcându-se, dansând cu o determinare care făcea din fiecare gest al ei rezultatul unui pariu cu riscul nelimitat. Pentru Kamila şi Catarina, principiile lui Grotowski nu sunt simple formule de manual teatral, ci o realitate vie, intim-necesară.

2. **Andrzej Paluchiewicz** a fost, între 1966 şi 1976, actor şi fotograf rezident al Teatrului Laborator şi, din această poziţie privilegiată, autorul unor cadre iconice, prezentate la Centrul de Artă Contemporană din Wrocław sub titlul „Mój Grotowski" („Grotowski al meu"), după ce – curatoriată de Richard Schechner – expoziţia fusese itinerată la Performance Studies Department al Universităţii din New York.

Cu toate că abia ocupă o sală, expoziţia are o valoare inestimabilă şi e remarcabil concepută, fotografiile dialogând în chip natural cu imaginile proiectate în *slide-show* pe pereţi şi chiar pe podea. Polonezii au, fără îndoială, vocaţie pentru exerciţiul memoriei. Pentru cei care doar „l-au visat pe Grotowski", poate fi întâlnirea îndelung aşteptată, căci prea puţini mai rămân fericiţii care, cum spunea George Banu, l-au cunoscut îndeaproape şi „i-au putut vedea surâsul din urmă, aşternut pe un chip răvăşit de bolile ce-i măcinau trupul". Or, tocmai imaginea acestui trup, aici aproape gol, parcă de vârstă incertă (impresia persistă, deşi fotografiile datează din anii '70–'75), pe care îl cunoşteam până acum fie încorsetat de un costum negru, fie ascuns de un poncho peruvian, e cea care reţine şi şochează încă de la intrare. Un Grotowski dezgolit, surprins – frontal, din profil ori din spate – în ipostaze relaxate: răsucindu-şi o ţigară de foi într-o bucătărie aproape mizeră, ghemuit într-un fotoliu sub privirea lui Ludwik Flaszen (singur şi el, într-o altă fotografie), înconjurat de prieteni, afară, în natură, sub cerul liber ori în oraşele atâtor turnee…

Revelaţia expoziţiei sunt însă, mai ales, instantaneele în care cuplul magic, încă indestructibil, Grotowski–Cieslak, oferă o cu imagine surprinzătoare, ludică, solară: Cieslak, uşor întors din profil, scoate limba, privind în obiectiv, în timp ce Grotowski fumează amuzat de şotia prietenului său. Silueta fermă şi prezenţa de spirit a celui dintâi şi privirea uşor absentă, voalată a celuilalt, care veghează şi consimte.

Fotografiile din această expoziţie mă vor urmări de acum înainte, căci, realizez abia astăzi, n-am văzut niciodată privirea, ochii lui Cieslak. Pentru mine, ca şi pentru mulţi alţii, actorul lui Grotowski era, în primul rând, efigia îndurerată a *Prinţului constant*, un trup contorsionat, un chip cu ochii închişi, întorşi spre sine însuşi. Un veritabil citat cultural, readus şi în spaţiul expoziţiei printr-un truc tehnic ingenios: stop-cadre emblematice înfăţişând supliciul *Prinţului* sunt proiectate pe un practicabil de lemn, sinecdocă a scenei. De acum înainte, Cieslak înseamnă şi această privire luminoasă, aceşti ochi mari şi neliniştiţi, care te ţintuiesc şi te contaminează cu pofta lor de viaţă.

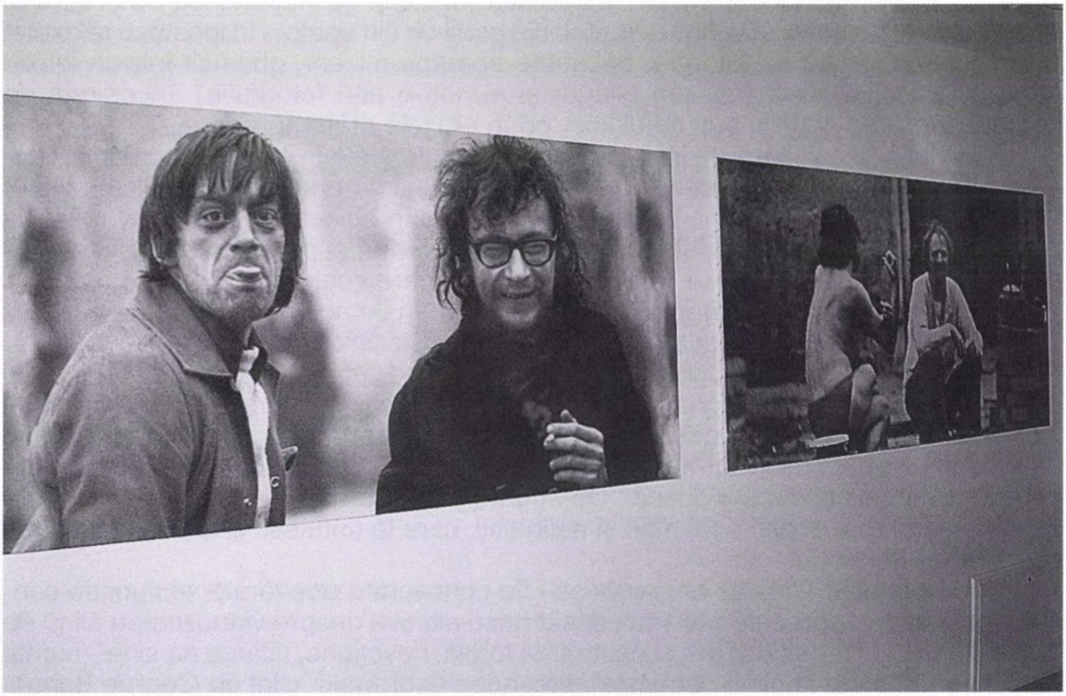
Zâmbetului lui Cieslak ar merita să-i fie consacrate adevărate sesiuni de contemplaţie, căci el vorbeşte mai mult decât orice altceva despre virtuozitatea plină de graţie a artistului regenerat de „consumarea totală, devoţiune, uitarea de sine" (numai „lucrul pe jumătate împlinit oboseşte", pretindea Grotowski, citat de George Banu).

Tot în spațiul expoziției, Institutul Grotowski organizează proiecția unei serii de documentare excepționale reunite în jurul temei *Performer*. Considerându-le relevante pentru dimensiunea antropologică a cercetărilor sale, Grotowski obişnuia să le prezinte în conferințe, aşa cum a făcut, de pildă, în 1997, la Collège de France. Printre ele se află filme semnate de nume celebre pentru *performance art*, ca Bruce Nauman – *Dans sau exercițiu în perimetrul unui pătrat* (1967–1968), Marina Abramović – *Eliberând corpul* (1976) sau Vito Acconci – *Trei studii de relații* (1970) şi *A vedea prin* (1970). Sunt, de asemenea, prezentate improvizații ale Renei Mirecka, actriță a Teatrului Laborator.

Piesa de rezistență o reprezintă însă un film de 91 de minute, care îl înfățişează pe Ryszard Cieslak antrenându-se alături de doi discipoli de la Odin Teatret. De fapt, această mostră de *training* surprinsă în 1971, în Danemarca (regia: Torgeir Wethal, cu asistența lui Iben Nagel Rasmussen) are un caracter strict pedagogic, după cum ne lămuresc amfitrionii, **Jarosław Fret** şi **Bruno Chojak** (filolog de formație, fost colaborator al lui Grotowski, participant la proiectele parateatrale ale acestuia, inclusiv la „Teatrul surselor", iar din 1993, responsabil cu arhivele Centrului).

Filmarea a fost realizată cu două camere şi a durat mai multe zile (Bruno Chojak ne prezintă o fotografie în care echipa se află la dubla... nr. 40!). Toate aceste precizări sunt importante, pentru că ele vorbesc despre disciplina supraomenească al cărei adept şi ascet a fost performerul predilect al lui Grotowski. Dacă *training*-ul are drept scop „înțelegerea şi recunoaşterea de către actor a mecanismelor care au loc în corpul său" (J. Fret) – imaginile sunt acompaniate cu citate din textele lui Grotowski –, demersul în sine mi se pare eclipsat de calitatea metafizică a prezenței lui Cieslak.

Într-o „expunere de principii", Grotowski spunea: „Când abordăm sarcinile creației, chiar dacă tema este jocul, trebuie să rămânem în «stare de pregătire» – am putea spune de «solemnitate»". Îl văd într-adevăr pe Cieslak repetând,



concentrându-se asupra *preciziei* exercițiilor, fie şi elementare, cu solemnitatea unui şaman. Începe cu mişcări ce par „de rutină", până când realizezi că toate aceste impulsuri, toate aceste simple rotiri ale capului, trunchiului, membrelor nu lasă neexplorat niciun centimetru al corpului, creând până la urmă, ca într-o spirală fără sfârşit, impresia de val, de zbor, de levitație. Cieslak lucrează cu o concentrare parcă inepuizabilă, se abandonează exercițiilor proprii, dar, în acelaşi timp, se detaşează, găseşte răgazul să privească, să observe, să explice, să corecteze: *Don't play! Play with!* Vorbeşte încet, transfigurat de efort, dar cu un soi de neastâmpăr imposibil de reprimat. Dincolo de evidența unui efort îndelung – respirațiile tot mai accelerate şi transpirația trupurilor – ceea ce subjugă atenția privitorului este *zâmbetul ireal* care însoțeşte în permanență chipul lui Cieslak. Când decide să pună capăt exercițiului istovitor în care e angajat, iese parcă din transă. Îşi priveşte câteva clipe colegii mai tineri, apoi le spune pe un ton blând, prietenos: *Stop! We'll come back later!*... Adevăratul *training* nu se sfârşeşte niciodată.

3. „Grotowski era un orator excelent, dar un scriitor prost", spune **Ludwik Flaszen**, cofondator şi consilier literar al Teatrului Laborator, căruia i se datorează, printre altele, prețioasele note şi studii despre *Acropolis* ori *Prințul constant*. Acum un bătrânel plin de umor, înțelepciune şi curiozitate (l-am văzut la toate spectacolele din programul Premiilor Europa, indiferent cât de contestate ar fi fost ele), el are darul de a capta atenția ori de câte ori rememorează acest interval de grație. Călătoreşte mult, vorbind cu generozitate şi (încă) deosebită plăcere despre aspectele practice, teoretice şi istorice ale operei lui Grotowski, fără a pierde prilejul să amendeze erorile care au acompaniat adesea interpretarea primei sale perioade de creație. La Wrocław, intervenția lui Ludwik Flaszen a fost printre cele mai gustate

Ludwik FLASZEN şi Jaroslaw FRET

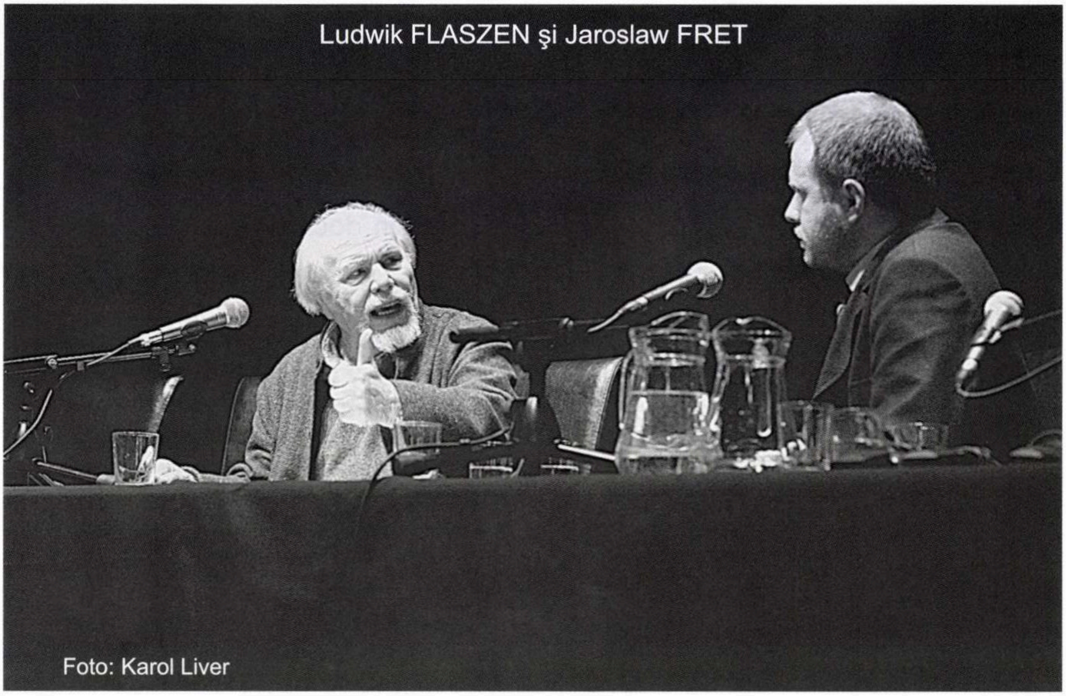


Foto: Karol Liver

din cadrul colocviului *Acting before and after Grotowski* (*Arta actorului înainte şi după Grotowski*), organizat de AICT şi Institutul care poartă numele regizorului. Transcriu mai jos câteva fragmente din această confesiune – liberă şi doar aparent dezordonată – cu sentimentul unei inevitabile împuţinări a puterii ei de seducţie.

• Pentru că Grotowski era un orator excelent, dar un scriitor prost, eu am jucat o vreme, ca şi Eugenio Barba, rolul scribului modest, plin de umilinţă, care transcrie textele sacre. Însoţindu-l, am înţeles că e timpul să renunţ la exerciţiul critic hermeneutic în favoarea unei critici a actului, a unei critici în acţiune. De altfel, eu nu am fost niciodată un critic sistematic.

• Între noi era un dialog care se desfăşura în discreţie. Ne plimbam, mergeam în restaurantele din gară (singurele deschise în timpul regimului comunist) şi discutam: Grotowski îmi povestea începutul unei idei de spectacol, făcând apel la intuiţia mea psihosocială. Încerca să sesiseze în ambianţa socială anumite tendinţe, fenomene semiconştiente. Pentru el, esenţialul era să inventeze o formulă cu energie, *cuvântul dinamic, cuvântul care deschide*, de aceea făcea apel la ceva mai important decât însăşi construcţia frazelor – un soi de intuiţie auditivă care-ţi permite să înţelegi opera, să o descrii.

Era, fără îndoială, o abordare subversivă în raport cu literatura oficială de atunci, şi cu ceea ce eu am botezat „tutism", tendinţa potrivit căreia în fiecare operă trebuie puse accentele.

• Am participat la primele repetiţii ale lui Grotowski, în perioada când ciclul producţiilor sale era foarte rapid, pentru că pe vremea aceea, Grotowski încerca să revoluţioneze inclusiv modul de producţie a spectacolelor. Însă, în următoarea etapă, el a început să acorde luni şi chiar ani întregi pregătirii fiecărei creaţii (cum s-a întâmplat cu *Apokalypsis cum Figuris*), iar călătoriile şi munca pedagogică au devenit la fel de importante ca spectacolele. În această perioadă, cuvântul „producţie" era prohibit, iar privilegierea vocabulei „laborator" în denumirea teatrului ne ferea într-un fel de obligativitatea premierelor. Deşi putea lucra atât cât dorea la un spectacol, Grotowski nu-şi considera niciodată vreunul dintre spectacole încheiat. Venea la fiecare reprezentaţie, apoi făceam împreună analiza erorilor (ceea ce fusese bine nu trebuia analizat), evitând însă adjectivele de evaluare a jocului şi reprezentaţiei.

• Ca tânăr regizor, lui Grotowski îi plăcea precizia, programa totul, avea gustul doctrinei – dar numai în artă. Iubea ideile şi era un erudit. În etapa de tranziţie, a început să facă diferenţa între ceea ce rezulta din doctrină şi ceea ce aducea materia vie (actorul).

• Eu eram un fel de moaşă care ajuta la naşterea ideilor, spunându-i: aici eşti tu, aici nu eşti tu. Mergeam la repetiţiile finale, când se lucrau finisajele, articulaţiile... Grotowski îmi cerea discreţie şi nu vorbeam decât cu el, la sfârşitul repetiţiilor. Mă întreba: înţelegi sau nu intenţia actorilor? Câteodată nu înţelegeam, alteori se întâmpla ca înţelegerea mea să meargă chiar mai departe...

• Jocul actorului mă fascina. La început, teatrul era pentru mine un soi de leviatan, un organism social care mă jena, mă agasa, pentru că ţinea de biologic, pe când eu căutam formele pure, doar eram specialist în Gombrowicz! Am studiat psihologia mulţimilor, încercând să aflu cum am putea face ca teatrul să nu suporte efectele negative ale mulţimii (tendinţa de a reacţiona la aceleaşi lucruri).Cum să faci ca teatrul să nu fie un leviatan? Grotowski avea şi el aceleaşi reacţii în faţa fiziologiei umane, detesta saliva, sudoarea, emanaţiile, secreţiile corpului, atingerea celuilalt. Această iritabilitate faţă de fiziologie, faţă de plasma umană dă naştere însă unei sensibilităţi faţă de corp. Din acest dezgust se naşte deschiderea spre

teatru ca fenomen corporal, spre actul înțeles ca prezență corporală. Materia e ambivalentă, concretețea conduce la sacru, fiziologia poate fi privită ca substrat al sacrului. Abordarea aceasta ni s-a părut firească într-o epocă care cultiva o sexualitate foarte specială (sexualitatea şi rugăciunea erau foarte apropiate, două forme de sacralitate).

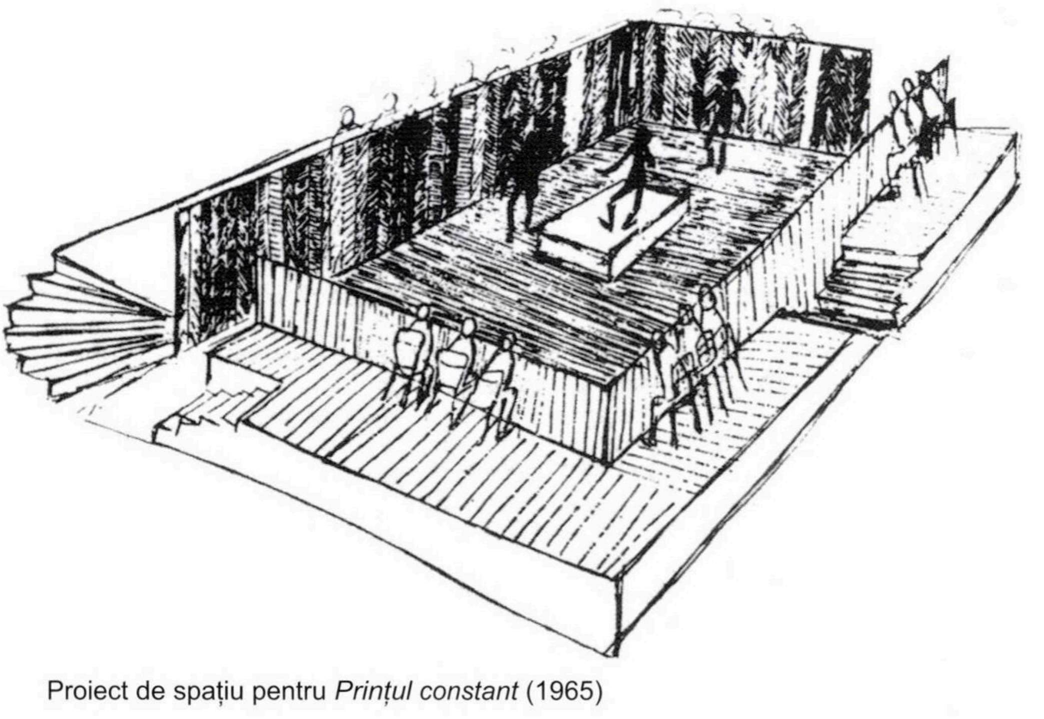
• În limbajul lui Grotowski există câteva cuvinte subliniate, cuvinte-cheie, cu rol magic, adevărați vectori de energie: „curentul", „fluxul", „pulsația vieții", „palpabilul", căci pentru el, un obiect de fascinație era viu, avea pulsația vieții, era palpabil. Actul teatral este un act extrem al întregului organism uman, angajat în el cu toată ambivalența sa, astfel încât spiritul devine corporal.

• Grotowski era un excelent sofist, aproape demagog, în sensul că se folosea câteodată de cuvinte pentru a determina oamenii să meargă într-o direcție dată. Dar ceea ce era important spunea în şoaptă, în limbajul metaforelor.

• Noi ne-am construit propria noastră teatrologie, iar ea constă în ideea că sursa teatrului nu e cuvântul, ci actul, mişcarea. Cuvintele pe care le folosea Grotowski erau de aceea legate de practica teatrală, dar aveau şi rezonanță, sonoritate magică, poetică.

• Barba a scris că eu aş fi inventat formula „teatru sărac". Şi e adevărat. Citisem într-o revistă articolul unui filosof catolic, care vorbea despre mijloacele sărace fără recurs la constrângere (apostolatul) opuse bogăției (achiziției prin opresiune), şi mi-a plăcut formula. Astfel de formule au devenit însă cuvinte magice datorită muncii lui Grotowski. El a folosit şi mulți termeni inventați de actori în timpul lucrului.

• Eu nu am operă, eu doar caut urmele. După Grotowski vor rămâne, poate, câteva cuvinte, la fel ca după Meyerhold sau Brecht.



Proiect de spațiu pentru *Prințul constant* (1965)

ANUL EUGEN IONESCU

NE SCRIE EUGEN IONESCU

Viața de după moarte

Da, până şi eu, Eugen Ionescu, Eugène Ionesco, dacă preferați, chiar şi eu am murit. Sunt *trépassé*, complet trecut, răposat, repauzat, odihnit. Omul care nu ştie că va muri este un infirm, cel care o ştie este un nefericit. N-ar trebui să fac atâta caz, în fond toată lumea moare, „trecând prin vremelnicie către veşnicie", cum spune, cam cinic, mama lui Hamlet. Alții mor, însă, o singură dată, eu am murit de nenumărate ori, de câte ori m-am gândit la moarte, cu înfiorare. Asemenea lui Prospero, care făcea, şi el, pe insula lui, un teatru cam absurd, fiecare al treilea gând al meu a fost la moarte. Am şi eu o fată frumoasă, deşteaptă şi iubitoare, ca Miranda, de care am fost nevoit, cu durere, să mă despart. Dar teama de moarte n-a venit doar din refuzul de a pierde ființele şi lucrurile ce țin de această lume. Şi totuşi, cu cât trăiam mai mult, cu atât mă simțeam mai legat de viață, încleiat, agățat de ea. Mâncam mult, mă simțeam încărcat, adormeam încleiat. Altădată, eram o lamă de cuțit care străpungea lumea şi traversa existența. Mă obişnuisem să trăiesc, mi-a fost greu să rup toate aceste legături, să dezleg, unul câte unul, toate nodurile care mă legau de viață. Şi dacă, după moarte, mi-am zis, nu-mi voi aduce aminte de nimic, nici de teatru, de soția şi de fiica mea, nici chiar de mine?

Am fost mereu obsedat de moarte. De aceea, am repetat actul morții aşa cum se repetă o piesă de teatru. De la vârsta de patru ani, de când am aflat că voi muri, angoasa nu m-a mai părăsit. Am înțeles deodată că nu putem scăpa şi că n-aveam ce face în această viață. Mi-a fost frică de moarte pentru că, fără să o fi ştiut, am dorit să mor. Mi-a fost frică de dorința mea de moarte.

Cu puțin înainte de Marea Trecere, îngerul morții a venit să mă viziteze, luând înfățişarea unui gazetar. Vigilentă, presa nu voia să piardă ocazia ultimului interviu. L-a dat şi Sartre, în *Nouvelobs*, bineînțeles, nu în *Le Figaro littéraire*, ca mine. A spus acolo cel mai adevărat lucru (poate singurul adevărat) din toată opera sa: „*Orice viață, oricare ar fi ea, nu este decât povestea unui eşec*". Eu am spus că încă gândesc, deşi asta nu mă face chiar sigur că încă exist. Sufăr, da, iată o dovadă mai bună. Sper, totuşi, într-un *dincolo* în care să găsesc bucuria, marea bucurie. Mă pregăteam să văd ce formă are Dumnezeu, bănuiam că ar fi una ovală. Ovală este, acum pot să confirm, dar nu este ovalul singura lui Formă. Cred că s-a arătat fiecăruia dintre noii veniți într-alt fel, în acela care era mai potrivit înțelegerii şi aşteptărilor sale. Câtă vreme am trăit, n-am reuşit să mă abandonez în brațele lui Dumnezeu, deşi numai El ştie cât am încercat. Am sperat ceva, ceva ce n-am mărturisit în articol. Că atunci, când voi ajunge *acolo*, mă Va primi cu un zâmbet complice şi-mi va spune „Ionescule, să ştii că, dintotdeauna, *Eu* te-am înțeles". Mă temeam, însă, că, odată trecut în cele veşnice, Eul meu nu va mai fi Eu. Fiecare îşi construieşte propriul său *Discurs asupra metodei*. Eu sunt. Bine, dar cine este acest „eu"? O biată convenție. Totuşi, e mai adevărat decât colectivul „noi" sau impersonalul „on".

Cuvântul Ionescu nu va mai avea sens atunci când corpul lui Ionescu va fi îngropat. Există oare suflet individual? Poate exista un eu care să nu fie în relație?

Dacă mă urăsc pe mine, îi urăsc pe toţi. Ceilalţi mă creează, eu îi creez la rândul meu. Suntem cu toţii Unul, gândirea ne îmbibă pe toţi, celălalt sunt eu, de aceea putem, totuşi, comunica. Ceilalţi îmi sunt materie primă, eu sunt forma, structura. Numele Ionescu se poate pierde, ideea de Ionesco rămâne, esenţa Ionesco ar trebui să fie indestructibilă. Cel care se temea că va fi îndepărtat, alungat din cultură, alungat din teatru a murit. A rămas structura lui, diferită de a tuturor celorlalţi, dar, în acelaşi timp, unită cu a tuturor celorlalţi. Ionescu a fost omul pieritor, supus greşelii, Ionesco este esenţa lui nepieritoare.

Se spune că soarele şi moartea nu se pot privi în faţă. Poţi formula ceea ce n-a fost încă formulat, dar nu poţi spune ceea ce este de nespus. Dacă moartea nu poate fi interpretată, dacă indicibilul nu poate fi spus, atunci, la ce bun literatura? Religia instituţionalizată, exoterică, nu mi-a fost de prea mare ajutor, pentru că pactizează cu această lume. Nu am fost nici la înălţimea celor care cred în mod conştient, nici a acelora care cred fără s-o ştie. Mereu am spus, Doamne, fă să cred în Tine. Să fie raţiunea, mediocră, aceea care ne împiedică să credem? Să fie de găsit în suprairaţionalitate forţa de a avea credinţă? Pentru noi, cei care nu cunoaştem tehnicile extazului, ne rămâne o altă soluţie: nepăsarea, gândul că lumea este un fel de farsă enormă pe care Dumnezeu o joacă omului, în fine, aşteptarea sfârşitului. Această farsă este de găsit în literatură, culmea, în cea română, pe care am privit-o adesea ca derizorie. De fapt, este derizorie din vina intelectualilor, care au apreciat tocmai latura ei imitativă: un Alecsandri lamartinian, un Arghezi baudelairian şi un Ion Barbu mallarméan. Există, însă, o altă linie, lăsată în clarobscur, ca materie primă pentru cercetători, nu ca hrană pentru gânditori. Poezia populară, cu *Mioriţa*, apoi Filimon, Creangă, Anton Pann, Caragiale-tatăl, cu povestirile fantastice, Caragiale-fiul, cel socotit multă vreme un marginal şi un excentric şi, mai presus de toţi, Eminescu, dar nu partea cu iz de romanţă. În majoritatea cărţilor pe care le-am citit, răspunsurile nu epuizau întrebările, orice problemă căpăta o rezolvare falsă. Îmi dădeau impresia că nimic nu are vreo cauză raţională, că doar o forţă de neînţeles ne împinge înainte. În Creangă, în schimb, am găsit două poveşti, pe care şi aici mi le rememorez cu plăcere, pentru că merg drept la ţintă: *Povestea unui om leneş* şi *Ivan Turbincă*. De obicei, sunt citite în copilărie, când nu pot fi înţelese, iar cei care le recitesc la maturitate o fac, de regulă, din raţiuni didactice sau în vederea unor reci analize stilistice. În amândouă, moartea este privită cu lejeritate, chiar cu sfidare, aproape ca în budismul Zen. În faţa morţii, se râde, lumea e o farsă şi trebuie luată ca atare. Leneşul din poveste este un contemplativ, care nu se osteneşte *„nici îmbucătura din gură să şi-o mestece“*. Are altceva mai bun de făcut: să gândească, să reflecteze, să viseze. Comunitatea rurală este încă mai dezaprobatoare decât cei crescuţi în cultura protestantă a strădaniei. De aceea, satul hotărăşte să-l spânzure, *„pentru a nu mai da pildă de lenevie şi altora“*. Pe drumul spre spânzurătoare, o doamnă de neam mare se oferă să-l întreţină, hrănindu-l cu posmagi, adică pesmeţi. *„Să tot trăieşti şi să nu mai mori! Tot de noroc să se plângă cineva...Bine-a zis cine-a zis că boii ară şi caii mănâncă“*, comentează mentalitatea comună. Leneşul pune, însă, condiţii. Pesmeţii trebuie să fie mai întâi înmuiaţi, ca să nu se ostenească el, degeaba. Întâmpinând un refuz – doar trebuie să facă şi el un mic efort – personajul refuză cu seninătate soluţia salvatoare. Decât la muncă, mai bine la moarte, *„trageţi mai bine tot înainte!“*. Şi acum urmează replica abisală: *„Ce mai atâta grijă pentru astă pustie de gură!“*. Are dreptate leneşul, gura trebuie să fie pustie, nu plină, aptă să vorbească inteligent, să sărute pasional, să caşte plictisită, în nici un caz, să mestece. Ce diferit este leneşul român de oamenii pe care-i vedeţi alergând grăbiţi, pe stradă. Nu se

uită în lături, au aerul preocupat, privirea în pământ, precum câinii. Merg înainte dar nu privesc încotro merg, căci au făcut acest traseu de atâtea ori, în mod mecanic, încât nu le mai pasă. Omul harnic este mereu grăbit, nu are niciodată timp, este prizonierul necesităţii. Dacă nu înţelegi utilitatea inutilităţii şi inutilitatea utilităţii, nu înţelegi nimic din artă. Mă simt solidar cu omul leneş, eu care lucrez greu şi obosesc repede. Raymond Aron îmi spunea, după o operaţie dificilă: *„acum voi putea lucra intens, cel puţin câţiva ani"*. Unii ca el trăiesc ca să lucreze, eu muncesc ca să trăiesc. E plicticos să lucrezi, totuşi o fac, deoarece să nu lucrezi deloc e şi mai plictisitor. Răscumpărarea muncii, când nu e creaţia, este frumuseţea lumii, care mi-a fost consolarea. Urâtul este diavolul. Mi s-a întâmplat să lucrez într-o uzină, iar ceea ce mă făcea să sufăr nu era atât oboseala, deşi era muncă grea, cât urâţenia ambientului, cimitirul de fiare vechi, carcasele goale de metal, îngrămădite una peste alta. Ieşeam, însă, din hidoasa închisoare, la sfârşitul zilei, vedeam copacii, vedeam fluviul.

Povestea lui Ivan Turbincă mă implică încă şi mai mult decât povestea omului leneş. Eroul este un militar, un soldat rus, care, după ce a servit „câteva soroace de-a rândul", a fost lăsat, îmbătrânit, „să se ducă unde-a vrea", cu o recompensă de două carboave (două ruble). Nu am deloc slăbiciune pentru oamenii în uniformă. Stagiul meu militar din România a fost o şcoală a umilinţei absurde, deşi am dat şi peste ofiţeri cumsecade, care mi-au oferit toate înlesnirile ca să chiulesc. Totuşi, niciun tip uman nu mi s-a părut vreodată a fi mai ruşinos pentru umanitate, mai subom, decât ofiţerul român, cel rus încă şi mai şi. Ofiţerul nu a reprezentat niciodată „virilitatea" neamului, el nefiind, dimpotrivă, decât un fel de mahalagioaică urâtă, nebună, proastă şi rea. Îmi amintesc când, proaspăt sosit în România, la începutul anilor 1920, am văzut un grup de soldaţi mărşăluind pe Calea Griviţei – o oroare de stradă –, cu drapelul fluturând în vânt. Îi conducea un locotenent. Văzând, printre câţiva cască-gură de la marginea drumului, un bătrânel care nu-şi scosese căciula ca să onoreze drapelul, se repede la el şi-i trânteşte două palme. Am îndrăznit să scriu despre asemenea lucruri, am fost judecat şi condamnat în contumacie, mi s-a cerut extrădarea. Nimeni nu mi-a stat alături, s-au dezis cu toţii de mine, ca de un aiurit care nu simte încotro bate vântul. Doar eu n-am vrut să zbor „pe aripile vântului", nici să stau în bătaia lui, am vrut să fiu vântul însuşi, chiar dacă, până la urmă, n-am fost decât o briză uşoară.

Ivan Turbincă are aspectul exterior al soldatului rus necivilizat, imprevizibil, brutal, pus pe harţă. De fapt, are acea bunătate pe care ţi-o dă detaşarea de tot şi toate. Îmi aduce mai curând aminte de ofiţerul întâlnit întâmplător în metroul parizian. Era un loc liber lângă el, pe care s-a aşezat Rodica. Văzându-mă rămas în picioare, a insistat să-mi cedeze locul, ca să pot sta lângă soţia mea. Ivan Turbincă dă de pomană cele două ruble, fără să ştie că cerşetorii pe care i-a miluit erau chiar Dumnezeu şi Sfântul Petru. Drept răsplată, i se binecuvântează turbinca (raniţa), astfel încât oricine i-ar sta împotrivă să fie obligat să intre în ea şi să rămână înăuntru, prizonier. Primii care o păţesc sunt dracii, căci Ivan are, se pare, unele noţiuni de demonologie. Ca şi mine, crede, într-un fel, în adevărul etern, în adevărul divin, în lupta dintre Dumnezeu şi Diavol. Ştie, ca şi mine, că Satan e prinţul acestei lumi, adică al lumii voastre, pe care, câteodată, Dumnezeu cel bun o face transparentă şi luminoasă. El ne face prin asta un semn, dar de departe. De Ivan, El s-a apropiat.

După diavoli, Ivan se pune cu Moartea. O închide în turbincă, apoi o zăpăceşte, transmiţându-i poruncile lui Dumnezeu ca metafore. Să moară într-un an numai oameni bătrâni înseamnă ca moartea să roadă tot anul pădure bătrână. Să moară doar tineri, înseamnă să se hrănească doar cu nuiele. Comedia trebuie să se sfârşească, aşa că Dumnezeu îi ia turbinca şi-i trimite Moartea să-l ia. Are doar

trei zile să se pregătească sufleteşte şi să-şi meşterească coşciugul. Gândiţi-vă ce-aţi face, auzind aşa ceva. Pe mine, faptul că moartea e inevitabilă a fost de-ajuns să mă umple de groază, dar dacă aş mai fi ştiut şi exact când îmi va da întâlnire? Ivan pregăteşte însă o farsă de circ. Întocmai ca un clovn, se aşază în toate chipurile în sicriu, refuzând poziţia standard. Moartea trebuie să-i arate cum se cuvine să stea în raclă, iar, în timpul demonstraţiei, Ivan o închide înăuntru.

Situaţia, înfăţişată pe scenă, ar fi de efect. Poate voi scrie o dramatizare a poveştii, deşi aici nu se joacă teatru. Îngerii, ca şi dracii, sunt foarte proşti actori. Finalul poveştii este cutremurător. Ivan a mers cu gluma prea departe: *„dacă-i dai nas lui Ivan, el se suie pe divan"*, istoria contemporană a dovedit-o cu prisosinţă. Eliberată, prin grija lui Dumnezeu, Moartea vine să se răzbune: *„să ştii, Ivane, că de-acum înainte ai să fii bucuros să mori; şi ai să te târâi pe brânci după mine, rugându-mă să-ţi ieu sufletul, dar eu am să te las să trăieşti cât zidul Goliei şi Cetatea Neamţului, ca să vezi cât de urâtă-i viaţa la aşa de adânci bătrâneţe!"*. A scris şi Simone la Sartreuse un roman despre unul care se chinuie trăind în veci, dar nu i-a reuşit poanta atât de bine. Patriarhii biblici au trăit sute de ani şi nu s-au săturat. Când unul se purta bine, era răsplătit cu un deceniu în plus. Simeon, unul dintre cei şaptezeci de traducători ai Bibliei în greceşte, pentru că nu a crezut în posibilitatea ca o fecioară să nască, a trebuit să trăiască mai bine de trei sute de ani, ca să-l poată vedea pe Christos. Slobozeşte, Doamne, pe robul tău, *nunc dimittis servuum tuum, Domine*, a spus acesta, istovit de prea multă viaţă. Dar ce valorează viaţa dacă, la urma urmei, tot ceea ce-i cerem este o amânare, câţiva ani în plus de trăit? Ca şi patriarhii, Ivan nu mai are a se teme de moarte, ci de eternitate. Mie, alcoolul şi tutunul mi-au anesteziat, măcar pe moment, angoasa în faţa morţii. Interesant, Ivan foloseşte aceleaşi remedii, pentru a-şi alina groaza de veşnicie: „Şi cică atunci unde nu s-a apucat şi el, în ciuda Morţii, de tras la mahorcă şi de chilit la ţuică şi holercă, de parcă-l mistuia focul. Petrece, Ivane, guleaiu peste guleaiu, căci altfel înnebuneşti de urât". Umorul lui Ivan este unica posibilitate de a ne detaşa de condiţia noastră umană comico-tragică. Să iei cunoştinţă de ceea ce e atroce şi să râzi, înseamnă să devii stăpân asupra a ceea ce e atroce.

Aici, unde sunt acum, nu înnebuneşti de urât, căci suntem ocupaţi să ne ispăşim păcatele. Ştiam că acest „altundeva" există, deoarece am simţit mereu în mine o nostalgie de neînţeles. Nu avem secţiuni separate, pentru rai, respectiv iad. Iadul nu este tărâmul (ce frumos, acest intraductibil cuvânt românesc!) în care Ivan Turbincă găsea, la discreţie, „vodcă, tabacioc, femei şi lăutari", nu este, de fapt, un loc, ci o etapă. Toţi trebuie să trecem prin ea, de aceea mă văd cu mulţi confraţi. E şi Sartre aici, dar într-o baracă, „la comun", ca să simtă pe pielea lui că „iadul sunt ceilalţi". E şi Brecht, ţine dracilor lecţii de învăţământ politic. Sunt aici şi aceia pe care-i privesc acum cu alţi ochi şi cu mai multă înţelegere, dar pe care-i numeam odinioară „imbecilul, afectatul, ipocritul de Noica, grasul Vulcănescu, licheaua Paul Sterian, secătura Petru Manoliu", şi mai sunt şi alte victime ale „odiosului" Nae Ionescu, prezent şi el. S-a dus acea existenţă în care eram de neîmpăcat, când scriam că „la judecata din urmă eu voi fi la stânga sau la dreapta Tatălui –, iar ei de partea opusă; dacă mă duc în iad, ei se vor duce în rai; dacă mă duc în rai, ei vor fi în iad; am pus prinsoare, ei şi eu, pe numere care nu pot, în eternitate, câştiga împreună. Niciodată, niciodată n-o să ne mai dăm mâna: Dumnezeu, El însuşi, ne-a despărţit pe vecie pe unii de alţii, şi ne-a ales, pe unii de-o parte, pe alţii într-alta". Asemenea reacţii emoţionale au o mai mare importanţă decât reacţiile ideologice. De reacţionat, am reacţionat mereu, poate prea virulent, de aceea am fost numit „reacţionar", Acum, când suntem cu toţii nu în locul, ci în etapa numită iad, reflectăm asupra vieţilor noastre încheiate, asupra greşelilor, gafelor, nedreptăţilor

pe care le-am comis şi, mai ales, asupra acelor lucruri pe care le-am lăsat, în timpul vieţii, nefăcute, fie pentru că le-am amânat, fie pentru că nu le-am încheiat, fie pentru că nici nu le-am visat. Despre toate acestea trebuie să scriem, drept pentru care avem toate condiţiile. Suntem dotaţi cu mijloace mult mai perfecţionate decât cele de pe pământ.

Viaţa mea în teatru

Cred că am fost mai autentic atunci când am exprimat în operele mele stupoarea şi perplexitatea. În această stupoare se află împlântate rădăcinile vieţii. Adânc, în străfundurile mele, am găsit noaptea... sau, mai corect, lumina orbitoare. N-am fost o voce care afirmă, ci una care cheamă. Scrisul a fost, şi este până şi acum, un amestec de chin şi plăcere. Am crezut în universul meu, proaspăt, viu, cel puţin pentru un timp. Voi vedea de aici dacă nu cumva, în viitor, el nu va mai spune nimănui nimic. Va fi arhicunoscut, uscat, ca frunzele moarte. Sigur, e fragil, evanescent. Dar şi universul creat de Dumnezeu este fragil şi evanescent. Dacă El îşi permite să facă lumi destinate dispariţiei, sau resorbţiei, de ce n-aş fi făcut-o şi eu?

M-a ajutat să trăiesc vanitatea literară, invidia, teama de a fi uitat, harţa cu rivalii. Mă enervează până şi acum să tot aud că Beckett este promotorul teatrului zis „absurd". Eu am fost primul, cu *Cântăreaţa cheală*, în 1950, cu *Lecţia*, în 1951, *Scaunele* în 1952, *Victimele datoriei* în 1953, *Amedeu* în 1954. Eu i-am inventat pe acei mari actori, Tsilla Chelton, Paul Chevalier. Aveau stil, practicau o distanţare deloc brechtiană, realizată prin umor, râs, un râs şi un umor „serios". De altfel, brechtologii nu-l înţeleg pe Brecht, îl fac mai greoi decât era cu adevărat. Beckett vine abia în 1953 cu *En attendant Godot*. Punându-l înaintea mea, criticii şi istoricii literari dezinformează în mod deliberat. Mă pedepsesc pentru că nu eram comunist când nu se cădea să nu fii. Nu mă iartă că am fost anticomunist înaintea lor. O doamnă Hubert a scris o teză de doctorat despre corpul fantasmatic la Ionesco, Beckett şi Adamov. Trebuia să scriu o prefaţă, deşi nu înţelegeam mare lucru din teza ei. Am folosit prilejul ca să-l mai micşorez pe Beckett, în favoarea lui Adamov. Beckett era lucid, rece, calculat, ştia ce trebuia să spună şi ce nu. N-a lăsat loc mirării şi contemplării, nu avea acea luciditate secundă a iraţionalităţii, nu avea o profunzime mai neagră decât umorul negru. Place pentru că nu greşeşte, tocmai de aceea nu va mai plăcea în viitor. Se pare că n-aş avea urmaşi. Totuşi, Albee a avut onestitatea să spună că nu ar fi scris teatru dacă nu mi-ar fi cunoscut opera. Unele piese de Pinter seamănă enorm cu ale mele. El admite ca predecesor doar pe Beckett, acela e mai serios, mai intelectual, mai puţin reacţionar. Odată, mi-a mijit o speranţă: am aflat că în Indonezia se reprezintă *Cântăreaţa cheală* la sate, ca operă anonimă, care aparţine folclorului. Ce frumos destin pentru o operă literară!

Lui Brecht îi scăpau atât timpul, cât şi epoca sa. Dimensiunile omului său sunt reduse, epoca lui este falsificată prin ideologie. E didactic, ideologic. Nu e primitiv, este primar. Nu e simplu, ci simplist. Nu dă hrană gândirii, deoarece este reflexul ideologiei. Nu mă învaţă, îmi recită. Omul brechtian este doar social, plat, n-are decât două dimensiuni. Îi lipseşte dimensiunea metafizică, singura care-i poate da adâncime. Extra-socialul este locul unde omul se află în singurătate. În faţa morţii, de pildă.

Fiecare epocă aspiră la un atemporal, la un „ceva" incomunicabil. Nu e valabil în istorie decât ceea ce transcende istoria. Toţi autori au vrut să facă propagandă. Mari au fost aceia care nu au reuşit, deoarece, în mod conştient sau nu, au ajuns la realităţi mai profunde, mai universale.

Cu Sartre, am avut un singur lucru în comun: amândoi eram fascinaţi de reprezentaţiile de teatru de păpuşi din grădina Luxembourg. O banderolă publicitară

de pe una dintre cărțile lui îl numea „conştiința epocii sale". Inconştiența, mai bine spus. Este omul care s-a înşelat mereu, în ciuda excelenței sale intelectuale. Dacă accepți să aparții integral epocii tale, n-ai cum să nu te înşeli când o judeci. I-a fost mereu teamă că va pierde ultimul tren. N-a mers niciodată în contra curentului, a vrut mereu să fie la modă. Or, gândirea creatoare este „în afara curentului". Sartre spunea, cu câțiva ani în urmă, că marxismul era ultima, perfecta, definitiva şi indepasabila filosofie. De când au apărut cărțile noilor filosofi, declară că, deja de doi ani, „Simone şi cu mine nu mai suntem marxişti". Abilul Sartre nu e, deci, un întârziat, ci un precursor. El, alături de Osborne sau Miller sunt noii autori de bulevard. Cu toții reprezintă conformismul de stânga, la fel de penibil ca acela de dreapta. Ei nu ne spun nimic din ceea ce nu cunoaştem deja. Or, noutatea unei opere este semnul sigur al autenticității şi al sincerității ei.

I s-a reproşat uneori artistului că este nevrozat, dar tocmai în nevroza lui rezidă adevărul. Seninătatea este a imbecililor, cu inconştientul lor, cu orbirea şi surzenia lor în mijlocul tuturor catastrofelor. Arta ne propune o viziune tragică, dar suportabilă, grație limbajului pe care-l stăpâneşte. Două stări de conştiință se află la originea pieselor mele, cea a evanescenței şi cea a gravității. Vidul şi extrema prezență. Transparența ireală a lumii şi opacitatea ei. Lumină şi tenebre dense.

Mi s-a reproşat, mie, că, în pofida sincerității şi talentului, n-am adoptat o atitudine pozitivă cu privire la existență. Mi s-a spus că există tot soiul de idei noi, morale, sociale, psihologice şi politice, cu ajutorul cărora vom putea, în viitor, să ne eliberăm de tirania angoasei. Mi s-a spus că o operă formulată la persona întâia singular se adresează persoanei întâia la plural, că ea tebuie să ofere remedii, nu doar să descrie simptome. Faptul că aş fi frivol m-ar face inferior (!?) lui Miller, de exemplu. Să vină Ionescu să se bată alături de noi, striga Orson Welles. Nu, nu politica este duşmanul artei, ci neutralitatea, căci ea înlătură sentimentul tragicului. Arta burgheză este prizată în primul rând de către proletari. Totul este social, dar nimic nu este doar social.

Mi s-a mai spus că eroii mei sunt mai buni decât mine. Ca dovadă, Bérenger rezistă, în timp ce Ionescu renunță. Iată-mă în flagrant delict de contradicție. Dar nu trebuie să rezolvăm contradicțiile, ci să le lăsăm să se dezvolte în libertate. Vedem apoi ce iese.

Teatrul nu poate exista decât într-o societate divizată, unde există conflict, divorț între administratori şi administrați, între nevastă şi amantă, între copii şi părinți, între mine şi prietenul meu, între mine şi mine-însumi. Fără antagonism, nu există teatru. Tragedie sau farsă, prozaic sau poetic, realist sau fantastic, obişnuit sau insolit, iată principii contradictorii care constituie bazele unei construcții dramatice posibile. În felul acesta, neobişnuitul poate părea, în violența sa, ca natural, iar banalul poate părea nerealist.

Când Brâncuşi mi-a spus, în mod provocator, că nu-i place teatrul, i-am răspuns că nici mie, tocmai de aceea mă pasionează să scriu piese, sau, mă rog, antipiese. Desigur, mă revendic de la antecesori.

Problemele ridicate de Molière mi s-au părut, la urma urmei, relativ secundare. Toate conflictele astea cu ipocriți, avari, încornorați nu mă prea interesau. Nu erau tragice, căci puteau fi rezolvate. Nu poți găsi soluții insuportabilului, doar ceea ce este insuportabil este profund tragic, sau profund comic, ca în Shakespeare, adică esența teatrului. Nu trebuie să faci suportabil insuportabilul, asta înseamnă doar îmblânzirea angoasei. Când se amestecă tragicul cu comicul (la Molière), în final, tragicul înăbuşă comicul. Eu pornesc de la comic, ajung la tragic, apoi revin în comedie sau tragicomedie.

După ce am văzut filmul *Ifigenia* al lui Cacoyannis, m-am hotărât să-l recitesc pe Euripide. Odinioară m-am îndrăgostit de teatrul japonez, dar teatrul grec este mai adevărat, mai uman. Ce are mai frumos – sunt cuvintele. Când te gândeşti că eu şi atâţia alţii ne-am bătut joc de limbaj în piesele noastre. Aceste cuvinte de o frumuseţe extravagantă, metaforele, adjectivele....

Valoarea teatrului vine din îngroşarea efectelor, sublinierea, accentuarea lor la maximum. Să faci teatrul să treacă dincolo de această zonă intermediară, care nu este nici teatru, nici literatură, înseamnă să-l pui în cadrul potrivit, în limitele sale naturale. Nu trebuie să maschezi sforile manipulatoare, dimpotrivă, să le faci încă mai vizibile, să mergi adânc în grotesc, în caricatură, dincolo de palida ironie a comediilor spirituale de salon. Nu comedie de salon, ci farsă, şarjă parodică dusă la extrem. Umor, da, dar burlesc. Comic dur, fără fineţe, excesiv. Să ajungă la paroxism, adică la sursele teatrului. Un teatru al violenţei: violent comic, violent dramatic, o comuniune în aceeaşi angoasă.

De când am început să-mi văd pe scenă piesele de teatru, n-am reuşit să mă obişnuiesc cu erorile de interpretare ale regizorului, ale „interpreţilor“ actori, cu falsele interpretări ale criticilor şi ale publicului. Ţin mult să fiu bine înţeles. O operă teatrală nu este un discurs către public. De aceea, mă deranjează când actorii se adresează direct sălii, afară de cazul când vor să-i parodieze pe autorii didactici. Artistul, pentru a crea ceva nou, are nevoie de talent; criticul, pentru a percepe noul şi a-l înţelege, are nevoie de geniu. De aceea sunt mult mai mulţi scriitorii importanţi decât marii critici. M-am luptat mereu cu regizorii, care aduc *ego*-ul lor hipertrofiat în punerea în scenă. Ori nu îndrăznesc destul, şi atunci reduc anvergura textelor, ori le „îmbogăţesc“ cu bijuterii false, de bâlci. Regizorii sunt nişte răufăcători, Brook e cel mai vinovat, Stanislavski e sursa răului. Unde s-a mai văzut un dirijor care să intervină în partitura unei simfonii? Indicaţiile autorului nu mai sunt respectate, iar textele sale sunt masacrate. Când *Rinocerii* a fost reprezentat la New York, regizorul i-a pus pe Jean şi pe Bérenger să se bată între ei. A aplicat zicala cu *„box populi*“. Peter Hall insista ca profesorul din *Lecţia* să fi ucis doar patru elevi pe zi, nu patruzeci, ca în text. După el, ar fi fost mai „verosimil“ aşa! Sunt uimit de perfecţiunea montărilor lui Strehler, dar refuz arta lui excesivă. Perfecţiunea e moartea teatrului. De când eu nu mai sunt pe-acolo ca să protestez, lucrurile au mers încă mult mai departe. Ideea că autorul scrie mai întâi o piesă, în funcţie de imaginaţia şi inspiraţia lui, iar apoi actorii o joacă sub îndrumarea regizorului este considerată depăşită, mai ales că e „nedemocratică“. În teatrul numit astăzi „postdramatic“, actorii, scenograful, regizorul şi, cu voia Dv., ultimul pe listă, şi cel mai puţin important, „dramaturgul“, formează o „echipă“. Ei îşi aleg o temă şi un spaţiu de joc, apoi construiesc din gesturi, imagini, mişcări, vorbe anapoda şi, bineînţeles, tehnologie de ultimă oră, o unitate spaţio-temporală, cel mai adesea fără idei, acţiune sau replici. În context, dramaturgul nu este decât un *copy-writer*, un simplu secretar de platou al regizorului. Publicul, care înghite orice, acceptă plictisit să fie şi el integrat în spectacol. Aşa nu se poate juca o piesă ca *Scaunele*, care aduce pe scenă o arhitectură mişcătoare, invizibilă, evanescentă, precară, precum lumea.

Politică fără delicatese

Într-unul dintre romanele mele preferate, *Educaţia sentimentală*, se vede cum se pierde un om în timp, un timp în care nimic nu se realizează, totul se dizolvă în zgomotul revoltelor, în decorul mobil al societăţii zguduite şi iar reconstruite. Din cartea aceasta, afli mai mult despre istorie decât din orice tratat.

Am înţeles că răsturnările politice apar atunci când un regim este obosit, liberalizat, iar structura lui a devenit atât de slabă, încât prăbuşirea este iminentă, aproape că se produce de la sine. După revoluţie, se reconstituie şi se întăreşte structura socială, după un model arhetipal, neschimbat. Schimbarea ţine de persoane, desigur, şi de limbaj. Adică, starea de fapt, în esenţă aceeaşi, ia alte denumiri, fără ca realitatea profundă a organizării sociale să se schimbe. Structura ierarhică fundamentală este restabilită. Autoritatea s-a întărit. Conducătorii se simt siguri de ei, pentru că sunt investiţi de o altă „graţie a lui Dumnezeu", care este justificarea ideologică. Regele (conducătorul politic) este susţinut de dogme (prin ideologi, artişti, ziarişti, propagandişti), majoritatea (credincioşii pasivi) îi urmează, fără a se mai revolta. Tiraniile implacabile înlocuiesc tiraniile mai laşe, mai liberale. Un nou conformism îl înlocuieşte pe cel vechi, iar umanitatea recade în tristeţe, neputinţă, în sterilitate. Din nou, ea este „organizată", îndepărtată de lumea solară, de libertate şi de bucurie. Istoria lumii este dirijată de nostalgiile şi angoasele pe care politica le reflectă şi le interpretează în mod imperfect. Nicio societate n-a putut aboli tristeţea, niciun sistem politic nu ne-a eliberat de durerea de a trăi, de frica de a muri, de setea de absolut. Condiţia umană este mai presus de condiţia socială.

Unii – trei sau patru gânditori –, iau iniţiativa, îşi aleg terenul şi armele. Ceilalţi se zbat în năvodul gândirii celor dintâi, prizonieri ai limbajului care li s-a impus. A gândi independent este dificil, mai bine-ţi hrăneşti gândirea cu semipreparate.

Mi s-a spus: vrei să fii cel mai mare? Atunci dă-ne mesajul pe care-l aşteptăm de la tine. Fii brechtian şi marxist. Dacă eram abil, acceptam, măcar din vârful buzelor. Unii autori au considerat că merită să aibă succes, chiar printr-o eroare de interpretare. Cum am refuzat, deoarece am respins mereu pactul cu Diavolul, aceleaşi piese care au avut parte de comentarii bune, au fost reconsiderate cu ostilitate. Am căpătat ce-am căutat. N-am făcut şi eu, oare, acelaşi lucru, în *Nu*, propunând aceluiaşi text două interpretări, cu valorizări opuse? Pot lua orice piesă şi pariez că-i pot da o interpretare marxistă, budistă, creştină, existenţialistă, psihanalitică.

M-au oripilat orice lozinci de tipul „totul pentru...". Totul pentru Ţară, pentru Stat, pentru Naţiune, pentru Clasă, pentru Rasă. Mi se par monstruoase. Dacă eşti credincios, atunci înţeleg, „totul pentru Dumnezeu!". Dacă nu: pentru om, pentru bucuria lui, pentru perfecţionarea lui. Cum să fii „pentru Stat", adică pentru o simplă maşină administrativă? Statul nu este om, zeu sau înger, nici măcar idee sau mit. Este o abstracţiune, un mecanism juridic, dar, pentru unii, el este Dumnezeu. Cu Dumnezeu cel adevărat puteai comunica în plan personal. Îi vorbeai, îţi răspundea sau părea măcar că-ţi răspunde. Era o realitate sau o iluzie (dar iluzia, nu este, ea, reală?) personalizată. La ce bun abstracţiunile? Umanitatea nu există, există oamenii. Societatea nu există, există doar prietenii.

Am trăit în România între treisprezece şi treizeci şi trei de ani, cu o scurtă pauză de doi ani. Între aceleaşi vârste, istoria cristică nu consemnează nimic. Să fie, oare, necesar, ca perioadele de formare să fie tratate cu discreţie? Am învăţat la şcoli bune şi am frecventat oameni tineri, inteligenţi, strălucitori şi superficiali. Nu aduc ofrande pe altarul tinereţii. Niciodată nu sunt bătrânii mai dezgustători decât atunci când îi flatează pe tineri, căutându-le audienţa şi cerşindu-le aprobarea. Valoarea nu aşteaptă a vârstei consacrare, dar nici tinereţea nu este temei pentru valoare. Curtea pe care consacraţii o fac tinerilor mi se pare ceva de un penibil absolut. Este expresia laşităţii, obsesia pierderii de audienţă. Am intrat în literatura română ca d'Artagnan în Paris, fără sprijin, dar călare, cu panaş, arborând un aer excentric şi provocator. Am supărat pe mulţi intelectuali aşezaţi, care m-au caracterizat drept „neurecheat", dar care m-au şi premiat. În România, fiecare se ocupa

de câte toate, dar nimeni nu avea vreo specialitate. Indisciplina era totală: cu toții erau inter, multi şi trans disciplinari. Mi s-a părut, atunci, cea mai bună dovadă de lipsă de profesionalism. De aceea, am şi spus mai târziu că baia de cultură română m-a costat scump. Astăzi, când văd cum fiecare îşi face meseria – care scaune, care locomotive – fără să aibă o viziune de ansamblu, înțeleg mai bine farmecul mediului românesc. Atunci când ştiințele şi cunoştințele vor putea fi regrupate, grație unui limbaj superior, va veni din nou vremea gândirii. Vom avea, poate, o viziune totală, nu una totalitară, care este, de fapt, parțială.

Din păcate, tentația organicismului antiintelectual avea să-i câştige, rând pe rând, pe colegii mei de generație. Sub influența unor profesori carismatici, dar iresponsabili, tinerii, deveniți trăirişti, naționalişti, adoptau spiritul de turmă. Relativism, umor, subtilitate, toate au fost repede uitate. Mi-am părăsit țara de origine pentru că acolo extrema dreaptă era ideologia triumfătoare. Atunci am fost acuzat ca jidovit şi democrat. A fi democrat atunci era la fel de ruşinos ca a fi fascist acum. Mi-am dat seama că, în timp ce cultura uneşte pe oameni, politica îi separă. Nu poți înțelege istoria, mai ales istoria contemporană, fără cunoştințe de demonologie. Plecat în 1942, ca ataşat cultural la ambasada română din Vichy, mi-am făcut datoria, urmând povața lui Talleyrand: *„surtout, pas de zèle"*. Fără excese, dar fără să-mi consider slujba o sinecură. N-am ascuns că am jucat rolul evadatului în uniforma gardianului, nici nu l-am proclamat ca unul de urmat. Aflu că doamne de mare probitate îmi fac acum procese de onestitate. Alexandra Laignel-Lavastine se întreabă de ce am ținut ascunsă (?!) perioada mea „vichystă". Cine spune vichyst, spune colaboraționist, sau, măcar, pétainiste. N-aveam cum fi nici una, nici alta. Am fost funcționar într-o instituție a statului român, care nu avea cum să ființeze altundeva decât la Vichy. Stagiul de acolo a fost corelat, în mod arbitrar, cu reluarea relațiilor mele afective cu foştii prieteni Eliade şi Cioran, de care opțiuni ideologice opuse m-au îndepărtat. Tot în România am învățat că prietenia bate ideologia, oarecum în acelaşi fel menționat de prietenul Molière, care spunea că mulțumirea întrece bogăția, *„contentement passe richesse"*. De ce sunt, în fond, acuzat? De omisiune, de denunț?

Cultura română, în care m-am format, este una relativ recentă, fragilă – care cultură nu e fragilă? – şi, ce-i drept, nu prea originală. Izolarea i-a întârziat dezvoltarea. Filonul folcloric este puternic, căci s-a dezvoltat de sine stătător, în condițiile unei comunicări organice cu spațiile balcanice. Boierii din secolul al XVII-lea, şcoliți în Polonia, au scrieri istorice admirabile. În secolul al XIX-lea, însă, contactul brusc cu cultura franceză, de cu totul alt calibru, a fost nefast, pentru că a promovat imitația. În România, cu toții sunt la curent cu ce se întâmplă în străinătate, mai ales la Paris, şi vor să arate că pot face, şi ei, la fel. Ceea ce e profund original e privit ca marginal şi, fiind adânc împlântat în resursele limbii vernaculare, este mai mereu intraductibil. Am încercat şi eu să traduc, fără succes, câte ceva, am vrut chiar să dramatizez frumoasa nuvelă *Două loturi* a lui Caragiale. Când mă plimbam prin Paris împreună cu Radu Beligan, cel mai bun interpret al lui Bérenger din *Rinocerii*, am dat, în Place de la République, peste o cafenea numită – chiar aşa! – *La termometru*. „Hai să intrăm", i-am spus, s-ar putea să-l găsim înăuntru pe Nenea Iancu. Limba română nu încetează să mă fascineze. În multe dintre cărțile mele, de pildă în *Căutarea intermitentă*, expresii româneşti se inserează aproape fără să-mi dau seama: *„Azi aici, mâine-n Focşani. Ce-am avut şi ce-am pierdut"*.

Acestea fiind zise, să nu mi se spună că literatura mea vine din cea română, din Caragiale sau Urmuz. Mulți pretind o asemenea aberație. Un aşa-zis critic de teatru român, Adrian Mihalache, a mers până acolo cu obrăznicia, încât a comparat *Regele moare* cu *Apus de soare*. Eu şi Delavrancea! *Risum teneatis.*

Citesc şi mă minunez: „Dacă scoatem din *Apus de soare* retorica patriotică, rămânem cu *Regele moare*. De la Delavrancea la Ionescu nu este decât un pas, acela care, spunea Napoleon – alt rege care şi-a jucat agonia pe scenă – separă sublimul de ridicol. Pe măsură ce Ştefan cel Mare îmbătrâneşte, Moldova se contractă, asemenea regatului lui Bérenger. În ambele piese, două femei rivale şi-l dispută pe muribund: Doamna Maria şi Oana, la Delavrancea, reginele Marguerite şi Marie, la Ionescu. Tirada, prin care Bérenger exhortează pe morţi să-i livreze secretul «marii treceri», ne face să reinterpretăm invocarea lui Ştefan a victimelor de la Războieni. Absurdul nu lipseşte, nici el, din *Apus de soare*. Intervenţia de ultimă oră pentru reglarea succesiunii este lipsită de sens, deoarece toată lumea ştie că Bogdan Chiorul este politic ineficient. Muribunzii se agaţă de viaţă cu disperare: Ştefan, printr-un ultim act de voinţă, Bérenger, comandând un ultim rasol. Primul, mai naiv, îşi imaginează că proiectele îi vor fi continuate, ultimul, mai lucid, ştie că lumea se va sfârşi odată cu el. Moartea lui Bérenger, ca şi aceea a lui Ştefan, are o dimensiune mai dramatică decât cea a lui Ivan Ilici, eroul lui Tolstoi, deoarece expierea în mare stil face parte, în cazul regilor, din *job description*. Charles I şi Ludovic al XVI-lea au urcat pe eşafod ca pe o scenă, iar simţul teatral i-a ajutat să-şi joace bine rolul. Pentru Bérenger e mai greu, căci el nu mai crede în teatru".

Am toată dragostea şi tot respectul pentru limba şi literatura română, dar chiar nu văd legătura dintre mine şi ea. Am fost, poate, un autor minor, am fost, poate, doar un astru trecător, dar am fost, indiscutabil, unul original.

În cartea, *Ionescu în ţara tatălui*, Marta Petreu afirmă că proasta imagine a României în lume s-ar datora piesei mele, *Rinocerii*. Mai mult, interpretând vorbele mele fără să înţeleagă latura *cum grano salis,* pretinde că m-aş fi răzbunat pe România din cauza tatălui meu. Să fim serioşi: nu sunt Hamlet, ca să fac atâta caz din nişte probleme de familie. Pe de altă parte, nu neg că fenomenul legionar din România anilor 1930 mi-a inspirat *Rinocerii*, dar semnificaţiile piesei depăşesc cu mult contextul iniţial. Interesul stârnit peste tot, în mediile cele mai diferite ca istorie şi cultură, dovedeşte că nici o interpretare unilaterală sau locală nu poate fi absolutizată. Oriunde a fost jucată – la Paris, Bucureşti, Düsseldorf, Londra sau New York –, piesa a stârnit spectatorilor ei mereu alte asociaţii de idei, complet diferite de cele bănuite de Marta Petreu. *„Sunt, pe lume, mai multe lucruri, Horaţio, decât se spune în cărţile tale!"*.

Refuzul meu de a mă lăsa confiscat de istoria literaturii române este taxat de Marta Petreu drept o probă de „mitocănie românească" (?!?): n-aş fi, după dânsa, decât un mitocan român ajuns în Academia Franceză. Insulta ei stângace contrastează puternic cu ironiile fine cu care am fost întâmpinat ca proaspăt academician. Spunea Jean Delay, în discursul de recepţie: „Veţi participa la munca fără de sfârşit a dicţionarului. Ne veţi ajuta cu dragostea Dumneavoastră pentru cuvinte, fără să căutaţi, îndrăznim să sperăm, să ne impuneţi neologismele comice, pentru care aveţi o slăbiciune. Să nu mai spuneţi eglogiu în loc de elogiu, octogenic în loc de octogenar, mononstru în loc de monstru, să nu mai numiţi dureri copilăreşti (*douleurs de l'enfantillage*) durerile facerii (*douleurs de l'enfantement*), dacă vreţi să trăim în bună pace. Şi, datoria odată îndeplinită, veţi avea tot răgazul să mergeţi să hoinăriţi pe cheiul din faţă, unde veţi găsi, poate, printre cărţile cu dedicaţie, dar cu foile netăiate, ale confraţilor Dumneavoastră, pe ale Dumneavoastră înşivă, în acele cutii cu praf de pe malurile Senei, care ne invită să cugetăm la deşertăciunile literaturii".

La deşertăciunile literaturii cuget eu acum, în timp ce vă scriu, aşteptându-vă, cu răbdare, să mi v-alăturaţi. Sunt sigur că, până la urmă, veţi fi aici cu toţii.

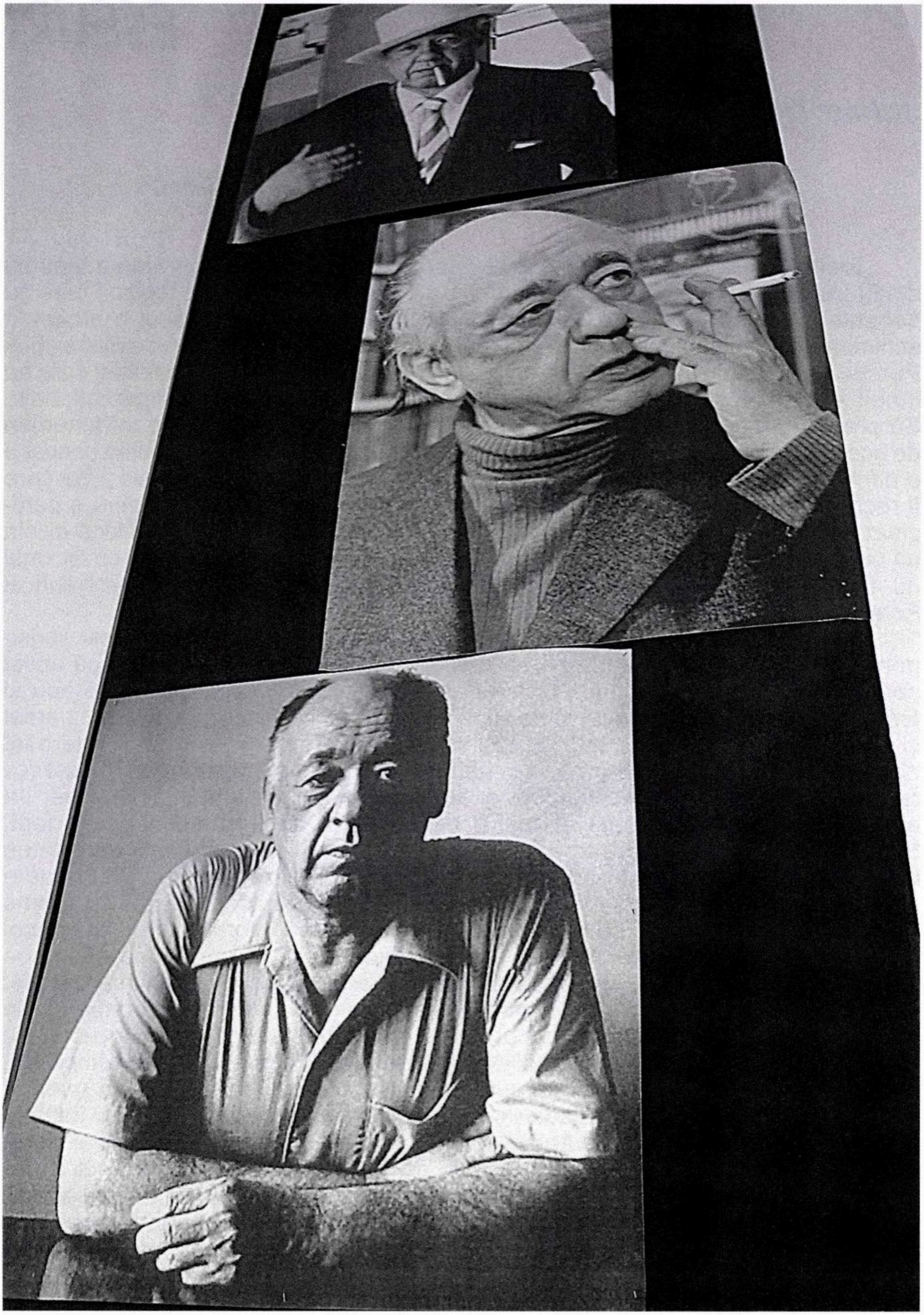
pt. conf. Adrian MIHALACHE

Mircea GHIȚULESCU

Centenar Ionesco

După o merituoasă expoziție a comediei românești, Muzeul Literaturii Române ne invită la marcarea centenarului Ionesco, autor care se află la celălalt capăt al aceluiași fenomen care se încheie cu geniul din Slatina. Într-un fel anume cu *Englezește fără profesor* devenită la Paris *Cântăreața cheală* se încheia etapa caragialiană a dramaturgiei românești care nici astăzi nu și-a găsit un drum postcaragialian, cei mai buni dintre comediografii noștri fiind din aceeași stirpe, cu excepția vodeviliștilor sentimentali dintre cele două războaie, plus sau minus Tudor Mușatescu, mai degrabă alecsandrinian decât caragialian. Ofelia Creția și Ioan Cristescu au pus cele șapte litere din numele lui Ionesco pe șapte scaune, au proiectat fragmente din spectacole cu piese de Ionesco jucate în România (*Cinci piese de Ionesco* de la Odeon fiind cea mai recentă). Chiar dacă nu este un dramaturg român, opera sa fiind scrisă în limba franceză cu excepția menționată, Ionesco a avut și are încă o mare influență asupra literaturii române Pe bună dreptate, căci după Ionescu nu mai poți scrie teatru ca înainte de el. Mai mult, nici nu se mai poate juca teatrul naiv de dinaintea lui, pentru că a modernizat deopotrivă regia prin intermediul scenariului literar. Asemenea lui Beckett să spunem, dar, mai ales asemenea lui Gellu Naum care a scris cu un an înainte de *Englezește fără profesor* o piesă nonsensuală (*Exact în același timp*) pornind, ca și Ionesco, de la suprarealism. Nu știm dacă el, Ionesco, este cel ce a inventat teatrul absurd, dar în mod cert a inventat nonsensul. După sute de ani de literatură în care au exaltat sensul, semnificația, europenii s-au trezit cu *Cântăreața cheală* care exprimă vidul de sens și lipsa de semnificație. Am întâlnit versiuni scenice cu acest text fără sens în care regizorii cădeau în capcana lipsei de sens întinsă de Ionesco. Cristian Ioan, într-un memorabil spectacol de la Târgu Mureș, furios că personajul din titlu nu se regăsește în text a inventat el un personaj cu acest nume, o marionetă de sârmă acoperită cu o rochie de nailon care cânta aria Toscăi și, bineînțeles, era cheală. Este adevărat, la un moment dat noul personaj era cuprins de flăcări...

Revenind la expoziția de la Muzeul Literaturii Române, deschisă de Dorina Lazăr, ne-a displăcut să aflăm că Marie France Ionesco, deținătoarea drepturilor de autor, face, ca de obicei, mari și inutile dificultăți. Și asta pentru o glumă, poate stângace, a lui Dabija, care – punând în contact pe Ionescu și Caragiale și repetând reproșul tatălui împotriva fumurilor aristocratice ale fiului său Mateiu – scria că și pe fruntea lui Ionesco se vede teșitura meseriei de plăcintar a strămoșilor lui Caragiale. Ca urmare, specacolul său a fost exclus de la câteva turnee și festivaluri externe. M-am bucurat când l-am auzit pe Ioan Groșan că Marie France vorbește cu accent moldovenesc pentru că tatăl său i-a găsit o doică sau guvernantă din Moldova...



ESEURI

Johan THIELEMANS (Belgia)

Guy Cassiers şi gramatica scenei

Teatrul lui Guy Cassiers este un exemplu excelent pentru activitatea teatrală din Flandra. El aparţine aşa-numitei „generaţii de aur", un grup de regizori care au debutat în jurul anilor 1980. Datorită lor, teatrul flamand a cunoscut o profundă schimbare. Acestei generaţii excepţionale îi aparţin, în afară de Cassiers, Luk Perceval, Jan Fabre, Jan Lauwers şi Ivo van Hove: tot atâtea personalităţi care au înnoit arta teatrală din Belgia flamandă înainte de a cuceri scenele internaţionale. Să precizăm însă că este vorba de un fenomen de generaţie, nu de un fenomen de şcoală: cei numiţi mai sus sunt personalităţi foarte diferite. Nu s-ar putea concepe o diferenţă mai mare decât aceea dintre Guy Cassiers şi Ivo van Hove – pe care îl recomand spre atenţia Premiilor Europa pentru Teatru –, deşi Cassiers a participat, ca actor, la unul dintre primele spectacole ale lui Ivo van Hove. Dacă există un punct comun între Lauwers, Fabre şi Cassiers, acesta constă în faptul că niciunul nu a avut o pregătire specifică în domeniul teatral, toţi trei fiind absolvenţi ai Academiei de Arte Frumoase.

Aşa s-ar putea explica şi poziţia lor faţă de tradiţia teatrală şi textele scrise pentru scenă. Când Jan Lauwers montează *Regele Lear*, el consideră că acest spectacol e mult mai puţin important decât *Camera Isabellei*, care este nou şi foarte personal. În primul caz, el se vede ca un om de teatru, în al doilea ca artist şi creator. Acelaşi lucru se întâmplă şi cu Guy Cassiers, regizor deloc interesat de piesele de teatru, şi asta încă de la debutul său. O montare cu *Îngeri în America* reprezintă, prin urmare, o excepţie, şi am putea bănui că textul lui Kushner l-a atras pentru simplul fapt că el însuşi este însurat cu o americană. De fapt, Cassiers preferă să se consacre adaptărilor literare. El are nevoie de densitatea romanelor: asta se vede în adaptările pe care le-a realizat pornind de la opere semnate, de pildă, de Martin Amis, Tolstoi sau Jeroen Brouwers. Şi mai cu seamă în adaptarea ciclului *În căutarea timpului pierdut* sub forma unui spectacol „în patru seri". Primele trei părţi îşi aveau sursa directă în roman, pe când cea de-a patra se concentra mai mult asupra biografiei autorului. Pentru fiecare parte, Cassiers a conceput o formă distinctă. Prima seară se prezenta aproape ca un film pe ecran foarte mare, deşi actorii erau prezenţi în scenă. A doua parte era foarte intimistă, ca un mic spectacol despre tinereţe şi despre o iubire neîmplinită. A treia noapte avea din nou anvergura unui „mare spectacol", cu actori purtând aşa-zise costume de epocă, dacă n-ar fi fost pline de fantezie. Ciclul se încheia în registrul minor şi intimist, având drept piesă de rezistenţă un monolog al bonei lui Proust. Acest ciclu era un proiect plin de riscuri, însă a devenit unul dintre marile spectacole din Flandra ultimilor ani (prezentat şi la Wiener Festwochen). Fără nicio îndoială, am putea detecta aici un gust pentru riscul pur, pentru posibilitatea unei catastrofe totale. Cu atât mai mult cu cât regizorul optează pentru texte care, la prima vedere, n-au nimic teatral. Cassiers suferă de obsesia textului imposibil, un imposibil pe care nu-l regăseşte la dramaturgii propriu-zişi.

Scenă din *Mefisto for ever* (regia: Guy Cassiers)

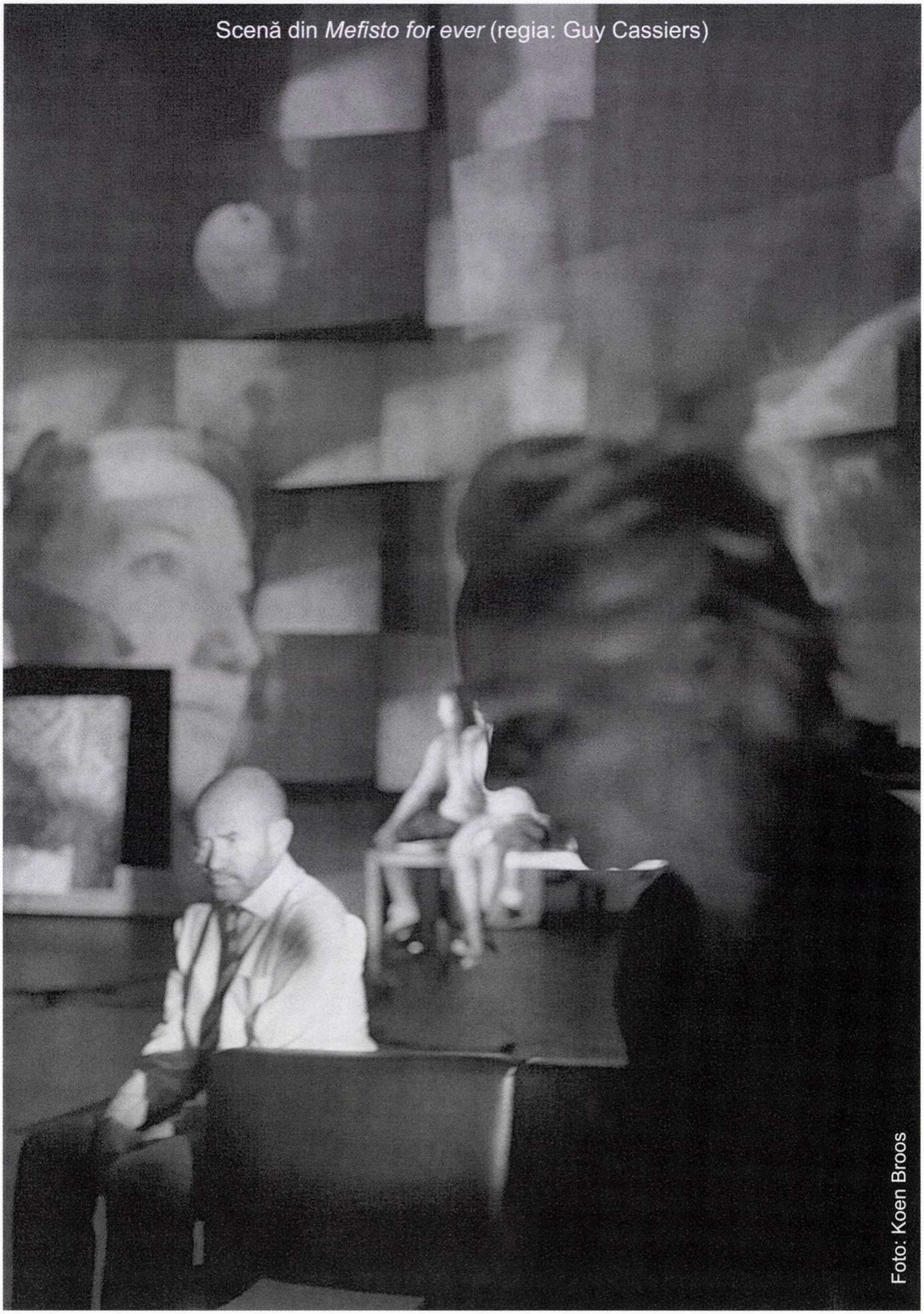
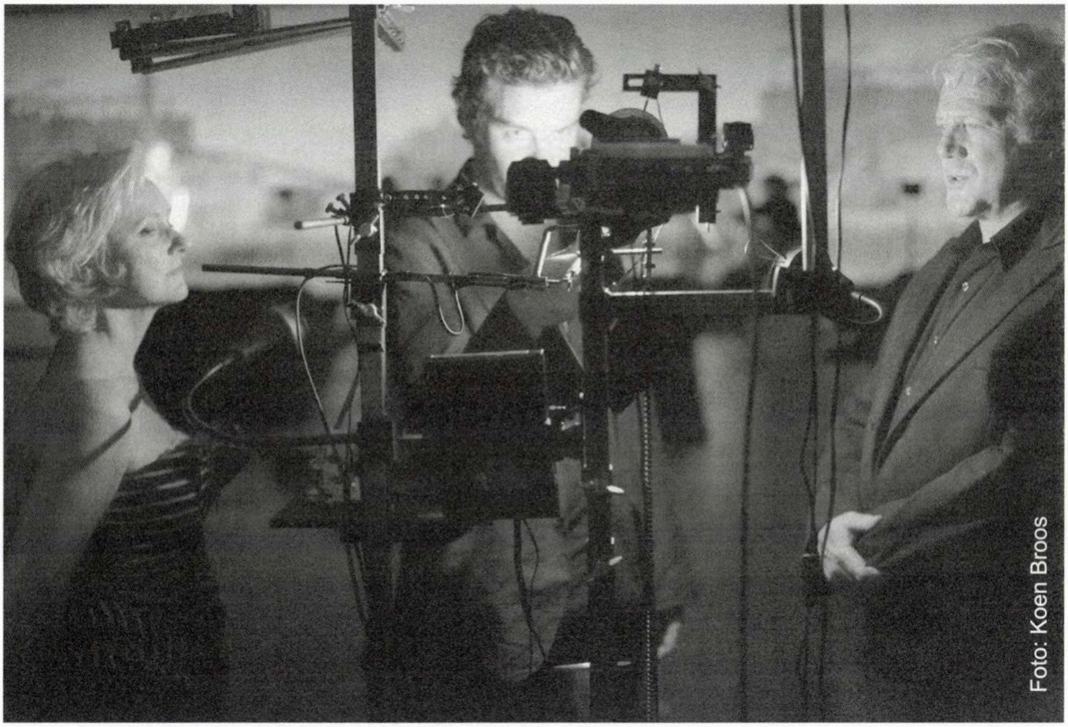
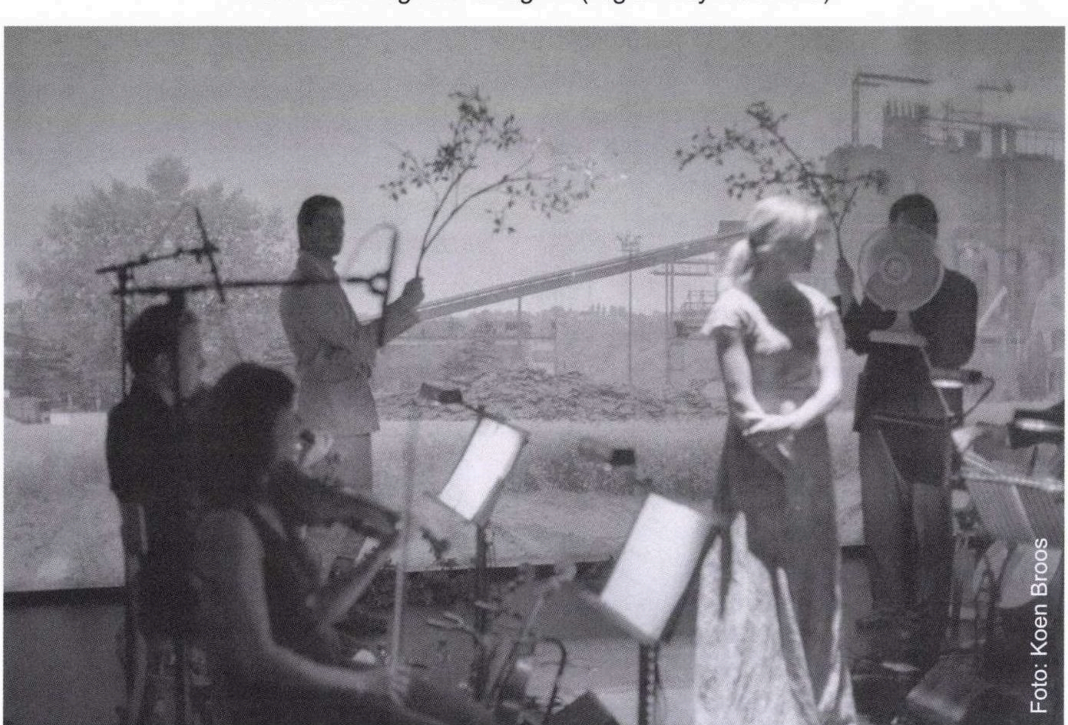


Foto: Koen Broos



Scene din *Evgheni Oneghin* (regia: Guy Cassiers)



Vom avea desigur tot timpul să reflectăm asupra poziției textului scris pentru scenă în lunile următoare, când Cassiers ne va prezenta versiunea sa asupra unui alt text imposibil: *Der Mann ohne Eigenschaften (Omul fără însuşiri)* al lui Musil. Aventura Cassiers, după cum vedeți, continuă.

Mai mult decât pentru această opțiune oarecum excentrică, Cassiers e important pentru limbajul formal pe care l-a descoperit pas cu pas de-a lungul anilor. Problema centrală era pentru el aceea de a elabora un mod de comunicare specific între scenă, actor şi public. Despre acest aspect al gramaticii scenice voi vorbi pe larg în cele ce urmează.

O primă observație importantă: Cassiers nu acceptă scena *à l'italienne* cu toate regulile ei explicite sau implicite. Fapt curios: acest refuz nu l-a determinat să facă teatru *in situ* (*location theatre*). Activitatea sa rămâne ancorată în spațiul teatral consacrat prin tradiție. Şi totuşi, Cassiers s-a interogat mereu asupra acestei maşini de comunicare. A pus sub semnul întrebării locul actorului în spațiu, folosirea vocii naturale într-un spațiu amplu, direcția privirilor şi contactul nemijlocit cu publicul: fiecare element al acestei gramatici, care formează încă abc-ul atâtor puneri în scenă, este pentru el subiectul unei cercetări aprofundate.

Mijloacele care l-au fascinat sunt noile *media*: camera, ecranul, microfonul şi ordinatorul.

Dintr-odată, gramatica spațiului scenic este radical bulversată. În acest domeniu Cassiers e un adevărat explorator. El s-a înconjurat de o echipă de „videaşti" precum Peter Misotten şi Filmfabriek pentru a-şi putea dezvolta ideile. Anecdotă surprinzătoare: Cassiers însuşi se consideră „analfabet" în materie de tehnologie şi e în stare să se panicheze când are de-a face cu cel mai recent model de *i-phone*. Anecdotă semnificativă, totuşi, pentru că ilustrează locul important pe care îl ocupă fiecare dintre membrii echipei sale.

Încă de la debut, Cassiers le-a impus actorilor săi o prezență a vocii: el îşi doreşte o voce mai degrabă neutră, fără emfază retorică, echivalentul a ceea ce în muzică se numeşte o voce fără *vibrato*. Cassiers e de părere că această voce, în simplitatea ei, dovedeşte o mare onestitate.

Dar ea ridică anumite probleme: pe scena unui teatru, o asemenea voce poate fi complet lipsită de rezonanță. Microfonul şi difuzorul intervin atunci ca instrumente logice pentru a elimina acest obstacol. Dintr-odată, avem un teatru care devine mult mai intim, mai degrabă un teatru al murmurului şi al şoaptei.

Cassiers a integrat filmul, camera şi ecranul încă de timpuriu în evoluția sa artistică.

Folosirea camerei a fost posibilă grație faptului că aceste instrumente au devenit tot mai mici şi mai performante. Cassiers urmăreşte noutățile tehnologice, şi se află adesea în întâmpinarea ultimelor descoperiri. Prin urmare, camerele pot fi minuscule, şi deseori ele sunt răspândite pretutindeni pe scenă. Pentru actor, asta implică încă odată o tehnică foarte îndepărtată de mijloacele clasice. Camerele aruncă practic în aer constrângerile acestei cutii negre care este spațiul scenei. Ceea ce are consecințe importante pentru actor. El comunică adesea cu camera, şi deci în mod indirect cu sala.

Prezența camerei are un dublu efect. Pe de o parte, creează o mare libertate pe scenă, căci direcția privirilor poate fi astfel neglijată. Pe de altă parte, camera are exigențe foarte precise pentru interpret, întrucât acesta e obligat să țină seama de ceea ce camera vrea sau poate face. E o tehnică de actor de cinema, dar cu o diferență capitală, şi anume că actorul rămâne, la Cassiers, un actor de teatru,

totul petrecându-se în timpul reprezentației, adică *live*. Asta reclamă din partea lui o mare disciplină şi concentrare. Fără îndoială, actorul îşi pierde astfel o parte din libertate.

Faptul că totul se întâmplă *live* are o consecință artistică şi estetică: spectacolul se face în fața ochilor noştri: el este ceea ce ni se arată: o imagine pe ecran şi, în acelaşi timp, fabricarea acestei imagini. Şi aici intervine din nou ideea de onestitate totală. E totodată o invitație adresată spectatorului, care e încurajat să însoțească imaginația regizorului. Să privească şi să gândească împreună cu el. Spectacolul presupune participarea unui spectator activ. Această atitudine se înscrie într-o lungă tradiție a avangardei secolului XX.

Pentru a ilustra cele spuse mai sus, voi evoca o secvență din *Evgheni Oneghin* după Puşkin (2006). Situația pe care o descriu este simplă: două dintre personaje joacă biliard. Pe scenă nu se află nicio masă, doar trei actori: doi bărbați îşi vorbesc în timp ce joacă, între ei doi e o actriță care manevrează bilele de biliard în fața unei camere. Sunt, aşadar, trei actori şi trei camere: imaginile sunt amestecate pe un ecran şi o partidă de biliard reală este arătată publicului. E un lucru foarte complicat din punct de vedere tehnic, iar imaginea funcționează ca un mic miracol, pentru că procesul şi rezultatul sunt simultan prezente pe scenă.

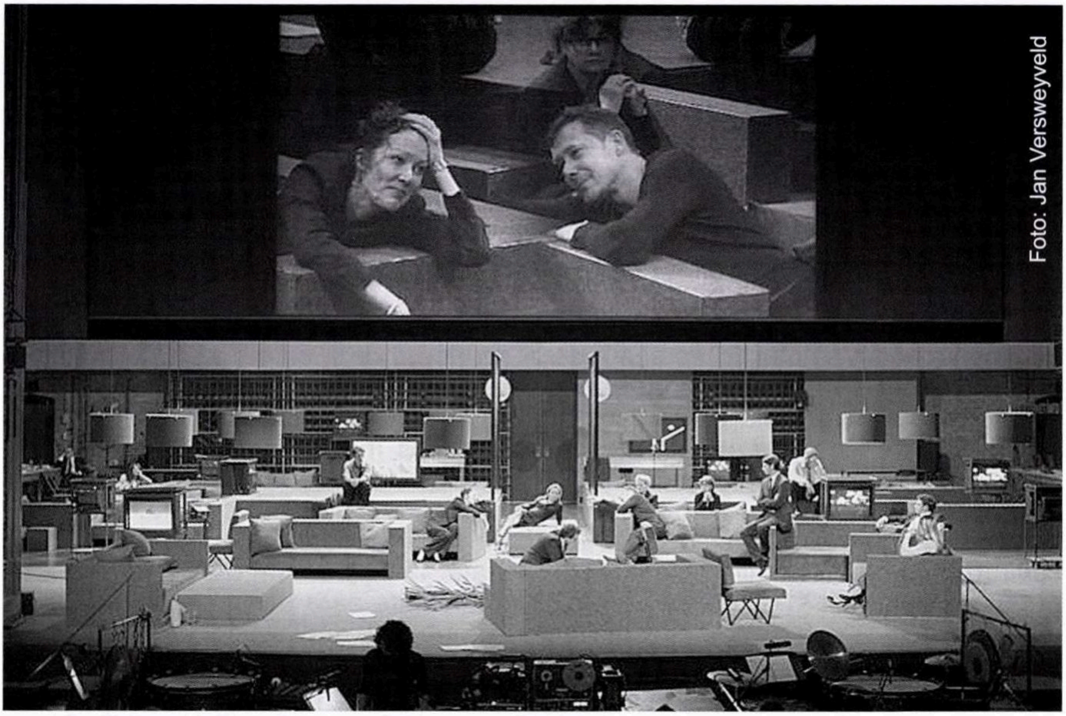
Acest fapt mă conduce spre o primă concluzie: e unul dintre nenumăratele exemple de distanțare, ca o ilustrare fără cusur a teoriilor lui Brecht. Nici Brecht nu a îndrăznit să meargă atât de departe pe acest drum. La Cassiers există numeroase exemple în care actorul este în rol, pentru ca o secundă mai târziu să iasă din el. Trebuie să remarc că există totuşi o mare diferență față de Brecht. Aici efectul de distanțare a devenit elementul central al unei viziuni estetice care nu mai păstrează nicio urmă din ideologia ce l-a marcat pe omul de teatru german. Vedem cum – şi asta caracterizează mulți regizori flamanzi şi olandezi – Brecht este la originea teoretică a acestei abordări a teatrului. Scrierile sale teatrale continuă să inspire o nouă generație într-o epocă mai degrabă postideologică. Ideile lui Brecht sunt încă foarte fecunde, în timp ce piesele lui nu mai sunt jucate.

La Cassiers întâlnim un extraordinar joc între *prezență* şi *absență*. Doar câteva exemple: în spectacolul *Cheia* (1988), o adaptare a romanului japonezului Tanizaki, există la sfârşit un monolog al actriței principale. Prima constatare: are loc o transgresare a gramaticii scenice, căci actrița vorbeşte cu spatele la public, dar în fața unei camere. Publicul vede imaginea ei proiectată pe un ecran mare şi astfel linia de comunicație cu sala este restabilită, dar... surpriză: în mijlocul monologului, actrița se întoarce cu fața spre sală, în timp ce imaginea ei continuă să vorbească. În acest moment, întrebarea ce se pune este: care e statutul acestei imagini? A fost oare înregistrată de la început până la sfârşit sau nu? Unde este prezența actriței?

Aceeaşi formă de joc se regăseşte în *Sunken Red* (2004): actorul aflat în scenă şi imaginea lui proiectată sunt două forme de prezență. Întrebare: care dintre cele două este mai intens prezentă?

Ori începutul spectacolului cu *Mephisto for ever* după Klaus Mann (2006). Actorii sunt culcați separat într-un fel de pat, o cameră îi filmează de sus, iar pe ecran vedem mixajul situațiilor concrete. Pentru public, rezultatul este o scenă din Cehov, o realitate virtuală.

În aceeaşi linie se înscrie şi acest moment extraordinar din ciclul proustian: actorii se găsesc pe scena goală, dominată de un ecran imens pe care spectatorul vede aceleaşi personaje într-un decor proustian. Şi acolo iau naştere două



Scenă din *Tragediile romane* (regia: Ivo van Hove)

Scenă din *Camera Isabellei* (regia: Jan Lauwers)

dimensiuni, două realități distincte. Ele se conjugă în mintea spectatorului ca o realitate nouă, realitatea narațiunii.

Mai e şi acest moment dintr-un foarte frumos spectacol *Hiroshima mon amour* după Marguerite Duras (1996): cei doi actori stau aşezați la o masă, lângă culisele de la curte. Vedem două brațe goale care se ating: un gest banal, fără nicio forță expresivă. Dar camera izolează brațele, dezvăluie textura pielii şi senzualitatea atingerii, iar asta produce pe ecran o imagine plină de erotism – un erotism nu al actorilor, ci al acestei părți izolate din corpul lor, dar şi un erotism perceput de cei care privesc. Spectatorul nu e păcălit nicio clipă, fiind martor al fabricării acestui moment.

Un alt aspect al experimentelor întreprinse de Guy Cassiers este cel legat de folosirea cuvântului în spațiul teatral. În acest caz, este vorba de cuvântul scris, prezent pe scenă ca parte integrantă a spectacolului şi a narațiunii. În *Rotjoch* (1998), o adaptare a romanului *Butcher Boy* de Patrick McCabe, nu avem decât un actor: deşi adult (Herman Gilis, fabulos în rol), el îl interpretează pe tânărul autor al unor fapte abominabile. Este încă un exemplu de tehnică a distanțării, despre care am vorbit deja. Actorul e singur pe scena goală. Nu există decât un ecran de dimensiunile unui ecran cinemascop. Pe el sunt proiectate cuvinte şi fraze – reacțiile celorlalte personaje. Ia naştere un dialog între vocea umană a actorului şi cuvintele de pe ecran, cuvinte care devin personaj. Dublă mişcare: pentru actor, care citeşte odată cu publicul, sunt replici la care trebuie să răspundă şi să reacționeze. Publicul, în schimb, trebuie să-şi imagineze conversația. În fond, cuvintele formează o *mise en page*, forma lor devine expresivă, devreme ce sunt mari sau mici, ori mişcătoare, în funcție de stări, emoții. Să nu uităm însă că Guy Cassiers a studiat arta grafică şi nu regia. Mai e apoi şi acea ultimă secvență din *Sunken Red* în care, dintr-odată, sunt proiectate cuvinte pe corpul actorului, ca pentru a spune: ați *văzut* un text literar. Cuvintele îi aparțin romancierului Jeroen Brouwers.

În concluzie, trebuie remarcat faptul că abordarea lui Cassiers produce o abundență de idei vizuale. Aici se fabrică universul său extrem de personal. Dar calitatea operei lui nu rezidă în această fascinație pentru tehnicile multimedia. La el, tehnica însăşi este cea care dă naştere emoției. Voi mai da doar un exemplu, pentru a arăta în ce măsură opera lui Cassiers este plină de delicatețe. La începutul spectacolului *Sunken Red*, actorul este singur în scenă. După un timp, spectatorul observă că pe ecranul din fundal e ceva ca o linie care trece, un soi de zgârietură. Liniile devin curând imagine, iar pentru restul reprezentației imaginile vor avea un rol important. Dar în aceste prime linii, abia perceptibile, se dezvăluie întreaga artă a lui Cassiers: la el, tehnica generează o adevărată poezie a scenei.

Traducerea: Andreea DUMITRU

Johan Thielemans este critic de teatru, colaborator la publicațiile *Etcetera* **(Bruxelles),** *Documenta* **(Universitatea din Ghent),** *Theatermaker* **(Amsterdam), jurnalist cultural cu importante emisiuni la radio şi televiziune şi profesor de istoria teatrului la Şcoala de Teatru din Anvers. Este autorul unui volum despre operă şi al altuia despre dramaturgul flamand Hugo Claus. A colaborat cu Liviu Ciulei în calitate de dramaturg la Amsterdam, iar în prezent este consilier al Ministerului Culturii din Flandra.**

Ardian-Christian KUCIUK (Albania)

Surâsul şi tirania anonimatului în teatrul albanez

Precum bine spunea etimologul albanez de talie europeană Eqrem Çabej (1908–1980) în cartea sa *Albanezii între Orient şi Occident,* „istoria poporului albanez este una a individului şi nu a maselor". Această istorie, mai zbuciumată decât şi-ar dori-o deseori literatura, a evoluat mai mereu în funcţie de idealul unui singur individ, începând cu Gjergj Kastrioti Skënderbeu (Scanderbeg), recunoscut de către papalitate ca un „atlet al creştinismului", continuând cu Regele Zog I şi cu liderul comunist Enver Hoxha. Chinuit din toate părţile, probabil veşnic ispitit de perfecţiunile şi imperfecţiunile propriei sale gene, nu chiar străină himerelor, poporul albanez a avut parte – nici mai puţin şi nici mai mult decât celelalte popoare balcanice – de un dramatism istoric şi chiar de unele perioade tragice demne de *hiperbola* sau *amfibola* antichităţii. Dar deşi nimic rău, purificator, exorcizant etc. n-a lipsit din istoria lor, căpătându-şi un chip sublim în cântecele Eposului Vitejilor, alcătuit în Alpii Albaniei, albanezii au avut, în mod straniu, un teatru destul de sărac.

Se poate observa de la bun început un paradox în dezvoltarea teatrului albanez: pe de-o parte, lipsa unuia sau a mai multor autori de talie europeană şi lipsa unor piese de teatru care să aspire la statutul de capodopere, pe de altă parte, prezenţa unor actori şi regizori care nu rar au electrizat scenele bătrânului continent (Aleksander Moissi, Kadri Roshi, Robert Ndrenika, Mihal Luarasi, Sandër Prosi, Ndriçim Xhepa etc).

Într-adevăr, dramaturgia de limbă albaneză nu este una bogată. Primele piese scrise au apărut în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi au fost jucate abia la începutul secolului XX.

Trebuie menţionat faptul că Albania de atunci era o ţară eminamente agricolă, populată de câteva straturi ale ţărănimii, cu foarte puţini intelectuali şi cu centre orăşeneşti destul de firave, pe cale de formare.

Primii dramaturgi albanezi – Jeronim de Rada/Ieronim de Rada (1814–1903) – patriarhul spiritual al albanezilor din Italia, unul dintre marii poeţi ai literaturii albaneze, apreciat de Victor Hugo, Lamartine şi alţii –, apoi Andon Zako Çajupi / Andon Zako Ciaiúpii / (1866–1930) şi Fan S. Noli (1882–1965) – arhiepiscopul albanezilor din America, unul dintre cei mai buni traducători ai lui Shakespeare la nivel internaţional – au trăit cu toţii în diaspora albaneză, respectiv în Italia, Egipt şi America.

Ideile Renaşterii Naţionale i-au obligat să scrie teatru cu singurul scop de a educa masele largi şi de a le pregăti să sprijine desprinderea din graniţele nu doar geopolitice ale Imperiul Otoman şi crearea statului albanez independent.

Cum se va observa mai târziu, tendinţa excesivă spre educare, căderea în patriotism declamativ şi sentimentalism, vor constitui unul dintre *blestemele* teatrului

albanez; vor înlesni supunerea acestui teatru față de anonimat şi dezvoltarea unei dramaturgii făcute la comandă, indiferent de regimul politic al țării.

Metafizic vorbind, poate procentul ridicat de dramatism al vieții în Albania, prezența aproape zilnică a războiului, a perioadelor trecătoare de pace, a sărăciei şi a morții deja demitizate de atâtea coşmaruri, risipiseră dorința publicului de a-şi retrăi dramele zilnice sau chiar şi pe cele veşnice şi pe scenă. Şi nu doar atât: poate dramatismul izbutise în timp să „amorțească" şi nevoia sufletului acestui popor de a se exorciza, de a se înțelege („traduce") mai bine prin teatru.

Piesele scrise în limba albaneză până în anul 1945, când au venit la putere comuniştii, deşi au fost scrise toate în afara granițelor țării şi au beneficiat de anumite crâmpeie briliante preluate din dramaturgia europeană, n-au reuşit să devină foarte populare şi nici să capete o oarecare eternitate dincolo de interesul oamenilor de specialitate. Iar în perioada interbelică – de altfel, cea mai bogată din punct de vedere literar, cu realizări deosebite şi autori de talie europeană în poezie şi în proza scurtă – s-au scris foarte puține piese de teatru.

Et'hem Haxhiademi (1902–1965), dramaturg de factură clasicistă, condamnat pe criterii politice şi decedat în închisorile comuniste, a scris câteva piese de teatru considerate capodopere, dar care n-au putut avea acces la publicul larg datorită nivelului intelectual al acestuia din urmă. Tragediile *Ulise, Achile, Alexandru, Pirro, Diomede, Scanderbeg* şi *Abel,* au fost scrise de Haxhiademi călătorind între Viena, Berlin, Gjirokastra, Lushnja şi Tirana şi au fost publicate la Tirana între 1931 şi 1939. Aceste piese de-a dreptul strălucitoare, scrise în versuri, au fost foarte puțin jucate, în majoritatea cazurilor de trupe de amatori.

Ceilalți dramaturgi relativ promițători ai epocii, precum Ndre Zadeja (1891–1945), Kristo Floqi (1973–1951), Ndoc Nikaj (1864–1951) şi Vinçenc Prenushi (1885–1949) au fost executați de regimul comunist sau au murit la închisoare. Operele lor au fost arse în public, piesele au fost „definitiv" interzise, iar posibilitatea sau îndrăzneala de a merge pe făgaşul lor însemna să-ți asumi soarta acestor precursori.

Nu e greu de închipuit cu câtă uşurință s-au înrădăcinat în dramaturgia albaneză, cea lipsită de o tradiție bine definită şi ocolită de modele, tezele realismului socialist.

Dramaturgia scrisă între 1945 şi 1990 poate fi considerată, grație unui alt paradox nefericit, *dramaturgia modernă albaneză*, cu toate lipsurile ei explicabile, dezvoltându-se sub teroarea Partidului şi a criticii rigide care cerceta absolut totul cu lupa.

Pentru a răspândi ideile stalinismului de expresie albaneză însă, statul comunist a finanțat crearea teatrelor aproape în fiecare oraş important al țării. În afara pieselor de teatru traduse din limba rusă şi punerea în scenă a anumitor piese din repertoriul mondial – de semnalat succesul comediilor româneşti *Omul care a văzut moartea, O scrisoare pierdută, Titanic Vals* şi *Steaua fără nume* – în mai multe teatre din Albania au început să fie jucate şi piesele autorilor autohtoni. Cel mai cunoscut a fost Kolë Jakova (1916), care a scris *Pământul nostru*, povestea unei vechi duşmănii între un bogătaş din Albania nordică şi o familie săracă de pe moşia lui. Piesa este foarte apreciată şi în ziua de astăzi, tratând vechiul şi tainicul legământ al țăranului cu pământul care, datorită vicisitudinilor istoriei, uneori nu îi aparține în acte. *Pământul nostru* a fost ecranizat cu mare succes, beneficiind şi

de o distribuție de excepție. Bun cunoscător al sufletului albanez, Jakova este şi un rafinat teoretician, deşi eclectic, al dramaturgiei. Este cunoscută replica lui, dată unui critic de teatru, conform căreia „nu s-a mai auzit să se spună: *ce roman puternic conține cutare dramă*, ci invers...".

Un alt dramaturg, Fadil Kraja (1931), tot din nord, a emoționat publicul albanez cu *Glonțul din zestre*, piesă puternică, în care sunt demitizate anumite canoane învechite, patriarhale, din Nordul țării, unde mireasa era trimisă în casa soțului împreună cu un glonț cu care soțul avea dreptul s-o ucidă la cea mai mică sau nemotivată neplăcere.

Ca o adevărată răsplată literară, deşi cu o operă restrânsă, a apărut în anii '60 Spiro Çomora (1918–1973), comediograf şi excelent traducător din limba greacă, autorul mult apreciatului *Carnavalul din Korça*, comedie spumoasă, foarte bine scrisă, caragialiană, de mare actualitate mai ales în condițiile exploziei parvenitismului.

Piese cu un succes trecător, dar care au intrat totuşi în fondul principal al dramaturgiei albaneze, au mai scris Sulejman Pitarka (mare actor, 1924–2007): *Familia pescarului*, şi Fadil Paçrami (1922–2008): *Casa de pe bulevard*, autorul suferind o grea pedeapsă cu închisoarea, în anii '70, când regimul comunist a întreprins aşa-numita revoluție culturală, împrumutată de la Mao – una dintre cele mai sângeroase prigoniri prin care a fost dat să treacă intelectualitatea balcanică.

N-am greşi prea mult dacă am spune că, înainte de 1990, *toți scriitorii albanezi care şi-au încercat talentul în dramaturgie, cu foarte mici excepții, au trecut prin închisoare, ca şi cum ar fi încălcat o lege nescrisă, ca şi cum a scrie teatru în limba albaneză ar însemna să profanezi un templu.*

Un destin asemănător majorității dramaturgilor a avut şi Kasëm Trebeshina (1926), un autor destul de controversat, foarte puțin cunoscut, puțin citit, dar care, după ani grei de închisoare, a scos la iveală peste 50 de piese de teatru. Mulți critici şi oameni de cultură din Albania, care au avut acces la manuscrisele sale sau care au avut posibilitatea să vadă jucată vreuna dintre aceste piese, şi împreună cu ei însuşi autorul, susțin că Trebeshina i-ar fi adus literaturii albaneze tocmai ceea ce îi lipsea: teatrul. Indiferent de procentul de adevăr sau grandilocvență al acestor păreri, indiferent de neputința noastră de a vedea dincolo de ceea ce nu se vede înainte de a fi o certitudine, se poate afirma că teatrul a fost partea cea mai încercată din literatura Albaniei – un spațiu încă neelucidat şi pe care extraordinarele talente actoriceşti sau regizorale n-au reuşit să-l mute spre tărâmul lucrurilor perene.

În condiții cumva mai blânde s-a dezvoltat dramaturgia de limbă albaneză în Kosova, unde au excelat: Anton Pashku (1937–1995), mare prozator, deschizător de drumuri, cu piesele avangardiste *Gof* şi *Tragedii moderne*; Teki Dervishi (1943) cu *Primăvara Cărților, Granița cu Patrie, Oasele se întorc târziu, Mâine pornim spre Paradis, Unde este Poporul?* etc.; Albri Brahusha (1969) cu *Basmele mint, Ultima vizită, Uitat sub arme, Eldorado, Uvertură cu opt degete,* şi Jeton Neziraj / Ietón Nezírai (1977) cu *Enea rănit, Liza doarme* etc.

Poate nu întâmplător niciunul dintre dramaturgii de expresie albaneză n-a putut încă trece dincolo de hotarele acestei limbi, dincolo de succesul comediilor

de situații, de jocuri de cuvinte dialectale. Se pare că prea mult dramatism în viața de zi cu zi și prea multă tensiune în istorie mențin o stare de suspensie, neprielnică pentru textul dramatic, ajutând în continuare ca anonimatul (una dintre expresiile ignoranței globale), în toate ipostazele sale posibile, să continue să domnească peste teatrul de limbă albaneză, surâzând cu tragismul vieții autorilor, delectând un public deseori vlăguit de cotidian, într-un fel de tiranie existențială care nu este, poate, decât una dintre imperfecțiunile înnăscute care ne fac mai vii, mai reali.

Ardian-Christian KUCIUK (pseudonimul literar al lui ARDIAN KYÇYKU), scriitor de expresie albaneză și română, eseist, traducător și editor născut la 23 august 1969 în orașul Pogradec din Albania. Doctor în Filologie și doctorand în teologie. Conferențiar în științele umaniste și ale comunicării, decan al Facultății de Arte și Științe a Universității „Gheorghe Cristea" din București. Cărți scrise și publicate în limbile albaneză și română: *În imperiul pietrei; Anul în care s-a inventat lebăda, Familia Morti, Dulcea taină a nebuniei, Noaptea după anul zero, Un trib glorios și muribund – eposul unei uitări, Muza Jocului, Traducerea, Fluviile Saharei, Zeul Epigon, Dragoste la ultima vedere, Pofta de pâine cerească, Diva sau Mâncătorul de Flori, Îngerii de prisos, Trilogia, Cristalul și hienele, Un alfabet al poeziei albaneze, Vremea locțiitorilor, Ochi, Cum a fost cucerit Nebunistanul, Introducere în Semiotică, Asediu – roman scris cu foarte puține ghilimele, Ex – roman de dragoste & conspirație, Home, Empatycon* **sau** *Cartea vieții premature, În loc de veșnicie, Ki$land* **sau** *Sărută-mă scheletule, viceCartea.*

Membru al Uniunii Scriitorilor din România, al Ligii Scriitorilor din Albania, al Asociației Scriitorilor din București; membru corespondent al Central European Academy of Science and Art. Co-fondator și director al *Revistei Europene Haemus;* **redactor-șef al Revistei universitare** *ComunIQue.*

*

Pe 11 mai, Teatrul ODEON și Fundația Culturală „Camil Petrescu" au susținut al treilea episod al proiectului „Dramaturgi de azi la Odeon": spectacolul-lectură cu piesa ***Allegreto Albania***, o „comedie serioasă" semnată de Ștefan Çapaliku (text inclus în antologia Dramaturgie contemporană din Balcani, apărută în 2008).

La lectură și la discuțiile cu publicul care i-au urmat, au participat autorul, traducătorul Marius Dobrescu, precum și domnul Luan Ţopciu, prim secretar al Ambasadei Republicii Albania la București.

Distribuția a fost următoarea: Irina Mazanitis, Mugur Arvunescu, Relu Poalelungi, Nicoleta Lefter, Mircea N. Crețu, Cătălina Mustață, Dimitrii Bogomaz, Marian Lepădatu. Regia a fost semnată de Cristian Dumitru.

Stefan ÇAPALIKU s-a născut în 1965 la Shkodra și este poet, dramaturg, prozator, eseist. A absolvit Facultatea de limbă și literatură albaneză a Universității din Tirana, continuându-și studiile în Italia și Republica Cehă; stagii de cercetare academică în Italia, Anglia, Statele Unite, America Latină. Din 1998, predă la Academia de Arte Frumoase din Tirana. Din același an, conduce departamentul politicii de carte al Ministerului Culturii. Din anul 2000, este directorul Institutului „Observatorul Cultural" din Tirana. Membru al Academiei de Arte din Albania. Membru al Comitetului Național UNESCO, Tirana, din 2000. Premiul pentru cel mai bun dramaturg al anului 1995, urmat de Premiul Național „Albdramatica" pentru dramaturgie (2003). A făcut parte din conducerea Teatrului Național din Tirana. A publicat poezie, teatru, roman, eseu, studii de estetică în țară, dar și în străinătate (Franța, Polonia). Piesele sale care câștigă teren internațional sunt: *I am from Albania, Allegretto Albania, Trei cântece de dragoste.*

Ion PARHON

Arta ca integritate a spiritului: „TEATRUL ILFOVENILOR"

Este greu de crezut cum, într-un spaţiu citadin violent desacralizat prin stresul datorat marşului social şi într-o vreme dominată, pe de o parte, de calitatea jalnică a unor produse mass-media, iar pe de altă parte, de corul lamentărilor pe tema „crizei economice", riscând să concureze popularitatea sufocantă a manelelor, se mai pot ivi autentice evenimente culturale, de o dimensiune deloc străină de graţia divină. Un eveniment de acest fel a fost ampla **expoziţie *ILFOVEANU*,** cuprinzând creaţii realizate de pictorii **Sorin** şi **Ana Ruxandra**, părinţi, şi de fiii lor, **Adrian**, sculptor, şi **Nicu**, un artist al fotografiei. În noua şi eleganta galerie Artmark, de pe strada Logofăt Luca Stroici din Capitală, lucrările celor patru artişti, diferiţi ca direcţii,

Sorin ILFOVEANU în atelierul personal

modalități și tonalitate de exprimare, își află, însă, permanente afinități și complementarități sub semnul dialogului incitant dintre sacru și profan, dintre materie și spirit, ori dintre experiența lor existențială și o prodigioasă memorie culturală.

Desenele lui **Sorin Ilfoveanu** sunt investite cu un hieratism în egală măsură seducător și provocator. Prin iscusința autorului, ele dobândesc un har aproape terapeutic, potrivit acelor șocuri emoționale capabile să atenueze și sălbăticia bucuriei, și debusolarea disperată în fața durerii. Sunt guvernate de o stare de luciditate și, în același timp, de un remarcabil echilibru interior, la care artistul se pare că a reușit să ajungă mai ales după ce s-a retras în singurătatea atelierului, în mod paradoxal percepută drept cea mai profundă și mai benefică aventură a spiritului creator, alimentată de nevoia și de efortul necontenitei cunoașteri de sine. Ni se înfățișează scene și făpturi din lumea „Saturnaliilor", a „Lupercaliilor" și a „Vânătorilor", apoi personaje emblematice, ca „Regina", „Tobit" ori „Sara", inspirate din proza lui Ștefan Agopian, după cum lucrări de o seducătoare forță expresivă din ciclurile *Omul cu pisică și lăcustă, Florăreasă* sau *Vânzătorul de flori* continuă parcă dialogurile memorabile ale autorului, din perioade anterioare, cu alte personaje celebre, din cărțile lui Gabriel García Marquez și Panait Istrati. Pe muchia de cuțit dintre ocultare și revelare, real și imaginar, sacru și profan, ori dintre efemer și veșnicie, aceste personaje arhetipale, însoțite uneori de păsări sau de animale ivite parcă din universul viziunilor antropomorfiste și zoomorfiste, aparțin unui vast univers cultural, ontologic și caracterologic, ca un veritabil *teatru al lumii*. Vegheate poate de ecourile simbolismului imagistic și ale mitologiei indo-europene, aceste

Ana ILFOVEANU

personaje de o misterioasă teatralitate nu se hrănesc cu orgoliul originalității, ci mai degrabă încununează o gândire artistică modernă, obsedată de chipurile *originarității* şi de infinitele raportări ale eului la eternele interogații ale existenței. Pe de altă parte, acea simplitate caligrafică de un manifest rafinament şi esențialitatea uluitoare a liniei, aflate într-o relație armonioasă cu virtuțile cromatismului, conferă personajelor lui Sorin Ilfoveanu capacitatea de a survola dihotomia stabilită de Matisse între desen, stăpânit de spirit, şi culoare, în viziunea lui patronată de simțuri. Căci în lucrările dedicate personajelor amintite, emoția crudă, senzualitatea delicată şi voluptatea stărilor afective dezvăluite de aceste mărturii ale formei, pe de o parte, şi conotațiile informale, cu valoare poetică sau dramatică, aduse de culoare, pe de altă parte, fie desfăşurată în mod discret, ca decor al unei „acțiuni" subînțelese, fie insinuată în detalii de o laconică muzicalitate, ne relevă o interdependență greu de separat, fără teama de a ucide însuşi farmecul inefabilului.

Odată cu personajele **Anei Ruxandra Ilfoveanu**, artistă puternic impresionată de *Jurnalul* Ninei Berberova, păşim într-o altă zonă de teatralitate, în care personalitatea creației pare să se întemeieze, în mod paradoxal, fie pe laicizarea unor motive biblice (*Cântarea cântărilor)*, fie pe dimensiunea universală a semnificațiilor conferite unor figuri desprinse din lumea literelor (*De ce fierbe copilul în mămăligă*, de Aglaya Veterany). Fie în lucrările în tuş-peniță, aproape ferite de argumentele complementare ale culorilor, fie în acelea susținute de generoase sonorități cromatice, avem dovezile discrete sau consistente ale unui expresionism ce pare să corespundă temperamentului artistic şi orizonturilor imaginative ale autoarei.

Adrian ILFOVEANU

Ne aflăm într-un „teatru“ opulent, populat de arthetipuri, ca şi la Sorin Ilfoveanu, dar în care personajele dau seama de atitudini şi gesturi cu o mai pronunţată valoare narativă. Ele sunt învăluite adeseori de culori binecuvântate parcă de un har artistic oriental şi de un puternic instinct al ceremonialului. Fie în lucrările de mai mici dimensiuni, fie în acelea care domină spaţiul ca nişte pitoreşti vizitatori nocturni ai expoziţiei, ne întâlnim adeseori cu personaje din lumea scenei, a circului sau a carnavalurilor de pe străzile Veneţiei şi ale Barcelonei. Calitatea emoţiei prilejuite de lucrări ca *Acrobaţii, Magicianul, Un dresor din Orient, Piticul meşteşugar de corăbii, Măşti* ori *Nopţi de Sânziene* îşi află sorgintea fie în vigoarea desenului şi în rafinamentul cromatic ce înnobilează „povestea“, fie în asceza de pe feţele unor personaje ori în misterul conferit atitudinilor şi gesturilor acestora, fapt relevat şi în acele „măşti“ emblematice, în care putem regăsi atât ingenuitatea începuturilor artei, cât şi barocul carnavalurilor din timpul nostru. Fără să părăsească definitiv acel mister al extaticului, fascinanta „imobilitate“ ce impresionează puternic la personajele lui Sorin Ilfoveanu, cred că în cazul Anei Ruxandra accentul este nu de puţine ori deplasat către forţa expresivă a gestului şi spre dinamica mimicii, amintind pe alocuri de virtuţile din vechiul teatru japonez sau, prin limbajul acestor gesturi şi prin vioiciunea cromatică a vestimentaţiei şi a recuzitei, de burlescul *commediei dell'arte* şi de pitorescul spectacolelor chinezeşti, gen „opera Beijing“.

Nicu ILFOVEANU

Primul dintre cei doi fii, în ordinea vârstei, **Adrian Ilfoveanu**, până mai ieri o autentică speranță a sculpturii românești, ne convinge astăzi că aparține zonei de performanță şi de mult râvnită individualitate a unei arte în bună parte asaltată acum de imitații prost camuflate sau, pur şi simplu, de impostură, „calități" ce nu ezită să se răsfețe chiar şi în chip monumental, în peisajul nostru urbanistic. În lucrările sale din lemn, bronz, piatră de Albeşti ori din scările de la mănăstirea Văcăreşti, te impresionează o cultură profesională solid asimilată, un patos al revenirii către unele motive grele de adânci semnificații, abordate cu acea obstinație ce aminteşte de „perseverența" picăturii de apă a cărei fragilitate nu o poate împiedica să străpungă roca. „Personajele" sale, cele mai multe dintre ele păsări ori animale, câteodată integrate unui sugestiv zoomorfism, ca în *Femeia pisică,* atestă excepționalul instinct metaforic al artistului şi o definitorie vocație a personificării. Ele dovedesc o superioară percepție a misterului universal al ființei şi, totodată, intuirea unor insolite valențe expresive dobândite de „împrumuturile" reciproce de substanță metaforică dintre om şi necuvântătoare. Lucrări ca *Îngerul căzut, Linişte, Animalul soarelui, Taur, Animal fantastic, Icar, Spirit, Adam şi Eva bătrâni* şi *Pasăre* (în lemn şi în bronz) sunt pe deplin edificatoare pentru dimensiunile poetico-mitice ale personajelor sale. Motivul zborului şi al sacrificiului, al izgonirii din Rai, al desprinderii spiritului din captivitatea materiei, sau al disputei sale cu nemiloasa lege a entropiei îşi află expresii de o rară teatralitate care, în cazul păsărilor, se însoțeşte uneori semnificativ cu arabescuri „muzicale" sau „coregrafice" inspirate parcă de creația lui Stravinski. Personificările nu sunt bântuite de calofilie, nu ascund năzuința spectaculosului ca scop şi pe aceea a ostentației ca mijloc, nu te trag de mânecă! Doar te invită să păşeşti în universul lor, te poftesc să intri în dialog cu o lume fantastică, spre a descifra gânduri, sentimente, trăiri şi întrebări existențiale familiare omului „sapiens".

Cel de-al patrulea creator din această expoziție, percepută de mine ca un spațiu al Tainei şi ca un Teatru al lumii, este **Nicu Ilfoveanu**. Fotografiile sale artistice aflate pe simeze ori cuprinse într-o amplă diaproiecție fac dovada capacității autorului de a descompune şi recompune fragmentele realului, dezvăluindu-le expresivitatea, ivită uneori împreună cu un halou de mister, latenta lor forță metaforică. Această veritabilă „scenografie" îşi află izvorul în abilitatea donquijotescă a privitorului de a descifra semnificații ale realului dincolo de aparenta banalitate sau de privirea rudimentară a trecătorului de rând. Peste *Nodurile* vegetale ori deasupra *Câmpului de la Rădeşti* pluteşte discret câte un fulger de lumină, ce pare să confere întregului ecleraj o notă de mister, un provocator impuls interogativ. Cine sunt aceşti „mesageri" enigmatici? Nu cumva chiar voci de îngeri, în clipele de tăcută armonie a unui peisaj populat de taine mai ales în absența omului? Jocul ingenios de lumini şi umbre alcătuind o expresivă ambiguitate ori de imagini semnificative pentru implicarea autorului în destinul universului înconjurător este completat, în ce-l priveşte pe Nicu Ilfoveanu, de excepționala sa contribuție prin *light-design*-ul ce sporeşte valoarea spectaculară de ansamblu a expoziției. Văzută dimineața, această expoziție îți dă sentimentul de frustă intimitate al unei repetiții de spectacol fără costume. Când lumina zilei este înlocuită însă de acel „ligt-design", ai impresia adeseori că fundalul lucrărilor devine transparent sub efectul unor fascicole luminoase ce parcă izvorăsc din spatele tablourilor! Este o transparență şi o stranietate ce întăresc acel sentiment al transcendenței care pare să ilumineze chipul şi atitudinea personajelor de pe simeze. Este încă o calitate mărturisitoare de har şi de altitudine valorică pentru un spectacol capabil el însuşi să conducă la iluminarea celor care au avut privilegiul să păşească în „teatrul Ilfovenilor".

Claudia DIMIU

Teatrul românesc înainte de reteatralizare

Reteatralizarea este o tendință, un pas, o umbrelă. O tendință a artei scenice de a se regăsi pe sine însăşi în deplina ei specificitate; un pas în evoluția artei scenice; o umbrelă sub care mai toți cei care scriu despre teatru se adăpostesc ei înşişi ori îi plasează pe creatorii despre care scriu şi cărora vor fie să le acorde merite, fie să le explice meritele. Există în istoriografia teatrală românească obiceiul de a-i judeca pe înaintaşii demni de prețuire prin prisma unor criterii de azi. Ei însă au activat în vremea lor, şi noțiunile pe care le vehiculăm noi azi le-au fost străine, ori chiar necunoscute. Sunt menționați ca reteatralizatori numeroşi creatori care au militat pentru ideea respectivă atât pe scenă, cât şi în pagini de reviste, dar şi creatori care au activat înainte ca Georg Fuchs să o fi enunțat sau înainte ca ea să se fi răspândit. Alexadru Davila, de pildă, într-un studiu – altfel foarte bine scris –, e considerat ca reteatralizator. Sigur, putem considera că marele animator făcea proză fără a-şi fi dat seama... Este adevărat că, după ce Georg Fucs a lansat (în 1908) formula ce avea să fie de atât de largă popularitate (într-un viitor oarecum îndepărtat), activitatea lui Davila s-a mai întins pe cinci ani, dar formula nu-şi începuse glorioasa-i carieră. E ciudat că Haig Acterian, care a studiat în Germania, şi, în scrierile sale, se referă la Fuchs, nu vorbeşte niciodată despre reteatralizare, iar noi îl enumerăm printre cei care au urmărit s-o înfăptuiască... Oameni de teatru români folosesc când şi când termenul, dar de încetățenit la noi se încetățeneşte târziu. În anul 1917, A. de Herz spune clar că este vorba de o preocupare a regizorilor din alte țări, şi mai puțin de la noi: *„Reteatralizarea teatrului, cum şi-o propun cei mai mulți dintre regizorii streini, cu mijloace cât mai simple, este scopul noilor veniți în lumea teatrelor“* (A. de Herz, *Regizorul* în *Scena,* 5 aprilie 1917). Fără a fi făcut o documentare exclusiv din punctul de vedere al temei, eu una, parcurgând sute de publicații şi mii de cronici din perioada interbelică, am întâlnit termenul relativ rar. Îl foloseşte, de pildă, N. Carandino: *„Formula de teatru pe care o întrebuințează Gherardo Gherardi în* Fiii marchizului *este dintre cele mai moderne. Ea purcede din străduința secolului nostru de a reteatraliza teatrul, fără ca acest efort să însemne în acelaşi timp o îndepărtare de la marile probleme ale vieții“.* În schimb, termenul care caracterizează în mai mare măsură arta noastră scenică înainte ca ideea de reteatralizare să se impună este întrebuințat de Carandino de nenumărate ori. Reteatralizarea este însă, categoric, o realitate. O realitate căreia i s-au supus majoritatea oamenilor de teatru români, după 1956, când (48 de ani după ce termenul reteatralizare a fost lansat în teatrul universal), doi importanți regizori români au pus problema reîntoarcerii teatrului la uneltele sale.

Care va fi fost tendința, până în 1908, şi apoi până în 1956? Mai bine zis, ce afirmau creatorii că doresc să înfăptuiască pe scenă, şi ce constatau criticii că au înfăptuit? Toți nou veniții, şi nu numai ei, afirmau că doresc să facă un teatru nou, un teatru de calitate. Calitatea conținea multe. Orice putea fi vârât în această valiză: respectul textului, grija față de ansamblu, față de exprimarea cuvântului, adecvarea costumului şi a decorului la epocă, apoi la personaj, preluarea cu discernământ a inovațiilor teatrului european, îndeplinirea rolului educativ şi de păstrare, dacă nu chiar de dezvoltare a limbii etc., etc. Din ceea ce caracteriza intențiile şi reuşitele creatorilor

români din perioada interbelică, îmi face plăcere să vorbesc despre acea tendință de a apărea pe scenă cu talentul înveșmântat în gândire. Căci, privind în mare, stindardul purtat de teatrul românesc, înainte de *reteatralizare*, a fost **intelectualizarea**.

Dac-ar fi să redactăm un articol de dicționar pentru termenul *intelectualizare*, am spune că prin el se înțelege accederea cuiva (individ sau grup de indivizi) spre oficiile gândirii; însușirea, sporirea calităților intelectuale prin studiu, prin lecturi, prin cunoaștere; devenirea, transformarea cuiva dintr-un ins cu pregătire medie, dacă nu chiar submedie, într-unul cu o pregătire superioară; acțiunea de a spori calitatea intelectuală a ceva ori a cuiva; activarea facultăților de a gândi, de a opera cu noțiuni.

După ce primele manifestări de teatru în România au aparținut claselor suspuse – culte prin definiție –, teatrul oficial s-a înjghebat (cu puține excepții) cu elemente din clasele de jos, printre ele aflându-se și persoane neștiutoare de carte. Istoria o menționează pe Cecilia, soția lui Iorgu Caragiale. Neștiind să citească, necum să descifreze notele muzicale, ea își învăța rolurile și cântecelele cu ajutorul soțului său, care i le citea, respectiv cânta, urmând ca ea să le prindă și să le rețină. Ioan Massoff spune că o vreme a circulat în teatrul nostru expresia: *prinde-o, Cecilio*! Ralița Mihăileanu a fost primită la Școala Filarmonicii, deși nu știa să citească. Dorința ei de a face teatru a fost atât de mare, încât s-a străduit să învețe carte ca să facă față. Și a învățat. A ajutat-o fratele ei, Costache Mihăileanu, astfel că a putut participa chiar la primul examen public al Filarmonicii, afirmându-se mai apoi printre forțele artistice importante ale vremii. Uneori zelul câte unui actor a fost ceva mai mic. Davila relatează cazul unei actrițe aparținând dintr-o etapă ulterioară, și anume, din timpul directoratului lui Caragiale. Aceasta era alfabetizată, dar nu știa cine fusese *Priam*, și nici cum îl chema exact: ea îi rostea, de pe scenă, numele *Prian*... O transformare în bine se va înregistra, fără însă a fi generală și absolută, de vreme ce în 1940, când unul dintre obiectivele noului director al Teatrului Național din Iași, Ion Sava, a fost anume *Intelectualizarea cadrului actoricesc*, deoarece în prestigioasa instituție unii actori nu aveau decât patru clase.

De la situația de început se va ajunge la un nivel cultural mulțumitor. Conservatorul de artă dramatică nu va mai primi pe băncile lui decât absolvenți – măcar de școală generală, dacă nu de liceu. Încă de la sfârșitul secolului XIX și la începutul secolului XX s-au orientat spre teatru absolvenți de studii superioare, precum Lucia Sturdza ori Maria Filotti. După studii de filologie, ambele au urmat și Conservatorul, ambele au ajuns mari actrițe datorită talentului lor, dar și datorită instrucției. Iar când prima va deveni profesoară, situația va fi una firească: *„Se poate spune că intelectualitatea este mai pronunțată astăzi printre tinerele vlăstare care se prezintă la Școala de declamație. Elevii și elevele au mai multe clase de liceu, unii bacalaureatul iar la mine în clasă aproape majoritatea este studențime universitară“* (Sl., *„Lucia Sturdza-Bulandra are cuvântul!“*, în *Muzică și Teatru*, 8 ianuarie 1931).

Mersul în sus, spre un înalt nivel intelectual, s-a petrecut în cadrul evoluției generale a societății. Interesul pentru învățământ a dus la construirea de școli și la frecventarea lor de către din ce în ce mai mulți tineri. Pe de altă parte, și-a făcut apariția presa. Ivită la noi *„mai mult din nevoia Românului de a răsufla politicește decât din aceea de a informa pe cititori asupra faptelor zilnice“* (C. Bacalbașa, *Ziaristica română din zilele noastre*), presa cunoaște rapid un fenomen de intelectualizare. C. Bacalbașa afirmă că *presa română, de la începuturile ei a fost națională*, suferind mai apoi un proces de transformare: A. Laurian și Ștefan Mihăilescu, *oameni culți și oameni de talent*, [...] *au împins cu mare succes presa română către țărmul înflorit al intelectualismului.* Acest al doilea aspect al ziaristicii noastre, sesizat de

către Bacalbaşa la sfârşitul secolului al XIX-lea, a avut, desigur, importanţa lui atât în viaţa indivizilor, cât şi în existenţa teatrului, pe care noi, azi, nu-l putem cunoaşte decât prin intermediul vechilor pagini de ziar. Vom constata că el se va accentua din ce în ce şi în presă şi în teatru. Gazetarii vor dori să fie cât mai atracţioşi pentru un public mai cultivat; oamenii de teatru, din dorinţa de autodesăvârşire.

Intelectualizarea teatrului, a multora dintre actori şi regizori, a produsului muncii lor, spectacolul, s-a petrecut nu din vreo directivă dată de articole programatice, ci din imboldul resimţit de către tot mai mulţi români spre studiu.

La începutul perioadei interbelice, Vasile Pârvan vorbea despre schimbări înregistrate în toate domeniile vieţii sociale – inclusiv în artă – în lume şi la noi, pe linia unei evoluţii ascendente: *„O nevoie de realism, de adevăr, de sinceritate – decurgând din ştiinţifismul contemporan – stăpânesc întreaga omenire actuală. Ca Făt-Frumos al poveştilor, omenirea de azi nu ştie ce e frica. Încrederea ei absolută în puterea cercetării, a ştiinţei, a solidarităţii democratice şi a concepţiei pozitiviste despre lume îi dă un fel de nerăbdare tinerească de a ataca orice dificultate din faţă, de a spune fiecărui lucru pe numele lui, de a cerceta cu orice preţ adevărul"* (*Ideile fundamentale ale culturii sociale contemporane*, extras din *Arhiva pentru studiul şi reforma socială*, Anul I, Bucureşti 1919).

Două sunt cauzele principale care-i îndeamnă pe oamenii de teatru la studiu: dramaturgia aduce în scenă intelectualul şi problematica lui (piesele lui Ibsen, Shaw, Pirandello, dar şi piese ale unor autori români: Camil Petrescu, Lucian Blaga), precum şi mărirea numărului ştiutorilor de carte. Ca să nu mai vorbim despre dezbaterile pe tema intelectualităţii, intelectualismului.

În toată perioada interbelică s-au purtat vii discuţii despre calitatea de oameni instruiţi a multora dintre români. Poate că bucuria uimită de a se fi schimbat – pentru mulţi dintre ei – *„sapa-n condei şi brazda-n călimară"*, poate condiţiile în care mulţi activau şi tot atât de mulţi nu aveau locuri unde să activeze ca persoane şcolite (P.P. Negulescu vorbeşte despre un fenomen de masă al şomajului intelectual, fenomen existent în toată lumea, inclusiv la noi) a dus la diferite luări de poziţie. Cunoscut ca autor de piese de idei, Camil Petrescu aduce, ca gazetar, clarificări şi încearcă rezolvări. Nu ne vom ocupa aici de piesele de idei, ci de mişcarea teatrală, ca parte componentă a vieţii sociale.

Săptămâna muncii intelectuale, revistă scoasă de „un comitet" şi avându-l ca redactor pe Camil Petrescu, a militat anume pentru o *Confederaţie generală a muncii intelectuale,* pentru impunerea intelectualităţii drept clasă socială. Din această organizare ar fi rezultat respectarea muncii intelectuale şi, implicit, o mai corectă retribuire a ei. Redactorul revistei era contrariat că *„în Constituţie s-a prevăzut reglementarea muncii manuale, fără ca nimeni să se gândească la reglementarea celei intelectuale"*; ca atare, autorul *Patului lui Procust* propune o grevă a tuturor muncitorilor cu mintea şi cu condeiul; prin ea *„vom căuta, nu să ne impunem o dictatură a muncitorilor intelectuali (singura care în ultima analiză ar avea un sens dintre toate dictaturile), dar să facem ca munca noastră să devie un factor politic"*. Despre eventualitatea organizării muncii intelectuale se mai vorbise şi înainte şi se va mai vorbi şi după 1924: în 1919, Raul Teodorescu publica în revista *Ideea europeană* un articol intitulat *Reforma intelectuală*, susţinând că, după reforma agrară şi după cea electorală, e necesară înfăptuirea uneia intelectuale, menite *„să pună în valoare pe intelectuali, chemaţi de-aci înainte să joace rolul ce li se cuvine, dând directive şi punând baze nouă de organizare şi conducere statului, în care nu sunt preţuiţi până acum decât îmbogăţiţii comerţului şi ai politicianismului"*.

În *România culturală*, Mihail Dragomirescu lansa şi el un apel la solidarizarea intelectualilor. Ceea ce aduce însă foarte interesant Camil Petrescu este disjuncţia între intelectualii propriu-zişi şi muncitorii intelectuali. Dacă lucrătorii cu mintea şi cu condeiul constituie o masă pe care Camil Petrescu ar vrea-o organizată pentru ca ei să-şi obţină locul cuvenit în societate, intelectuali în adevăratul înţeles al cuvântului sunt extrem de puţini, spune el. *„Poate că [...] nu sunt nici o duzină în toată ţara (număraţi-i de vreţi) muncitori intelectuali? A, da, asta e o categorie socială subîmpărţită în profesiuni"* (25 ianuarie 1924). O anchetă lansată între cititori avea să stabilească numărul intelectualilor veritabili. Ei ar fi fost doar trei: Nicolae Iorga, Rădulescu-Motru şi Vasile Pârvan! Dovadă că muncitorii intelectuali, cititori ai revistei, ştiau despre ce vorbeau. De asemenea, Camil Petrescu îi include între cei ce trudesc cu mintea şi pe artiştii dramatici. Vorbind mai jos despre actori inteligenţi, despre regizori gândindu-şi opera, despre intelectualizarea teatrului, nu sugerăm nicidecum că în domeniul artei scenice ar exista omologi ai lui Iorga, Motru, Pârvan.

Odată cu intrarea tinerei generaţii în 1926–1927 în arena gazetăriei, a creaţiei, discuţiile despre intelectualitate se vor înteţi. De fapt, a existat o adevărată obsesie a comentării specificului, condiţiei, responsabilităţilor intelectualităţii. Revista *Kalende*, cu mai puţine apariţii (cinci numere în total, dar cu mai multe pagini de fiecare număr) decât *Săptămâna muncii intelectuale,* discută problemele *intelectualismului*, ale acelei concepţii care consideră cunoaşterea ca atribut exclusiv al intelectului (exclusiv faţă de religie, de pildă), iar intelectul este declarat *„singura garanţie a libertăţii noastre"*. Redactorii revistei doresc să pună programatic problema intelectului şi cer sprijinul tuturor intelectualilor pentru a defini tipul de intelectual român şi direcţia de intelectualitate pură în România; pentru a stabili dacă în ţară există condiţii favorabile dezvoltării metodelor pozitive în ştiinţă şi dezvoltării gândirii; dacă ortodoxismul este *„o permanenţă necesară organismului românesc"* etc.

Prin 1935, Radu Gyr se arăta plictisit că *„pretutindeni ni se vorbeşte de intelectuali; oricare cetăţean, absolvent al unei facultăţi sau şcoale superioare, se consideră şi e considerat un «distins intelectual». Intelectualitate în ziaristică, în literatură, intelectualitate compactă în rândurile medicilor, avocaţilor, profesorilor, inginerilor, magistraţilor, dentiştilor şi a tuturor domnilor cu oarecari suprafeţe sociale. [...] intelectualul autentic, intelectualul pur, giuvaergit, măiestrit lăuntric prin el însuşi, migălit din mătăsuri şi metaluri rare, şi nu din materialul şubred şi de duzină al «ersatz-ului», e însă cu totul altceva"* (Radu Gyr, *„Criza de intelectualitate"*, în *Viaţa literară*, 5–25 aprilie,1935). E cu totul altceva şi altcâtva, demonstrase încă din 1924, mai puţin oţărât, Camil Petrescu... Discuţiile sunt lungi, şi deseori se poartă în contradictoriu. Ele nu s-au dus doar la noi. *„Nimic mai naiv decât să ne închipuim că problema intelectualităţii s-a pus numai la noi; e un fenomen universal şi identic la toate popoarele a căror dezvoltare istorică a întârziat şi care s-au găsit dintr-odată violent smulse în vortexul lumii moderne"*, precizează Vasile Lovinescu. Nu patalamaua te face intelectual, ci *„numai o anumită ţinută interioară, o atitudine de transcendere a cotidianului, a relativului"*. Vasile Lovinescu propune înlocuirea termenului de intelectual cu cel rusesc, preluat şi de englezi, *inteliguentsia* (Vasile Lovinescu, *Inteliguentsia*, în *Vremea*, 7 iulie 1935). Tot în revista *Vremea,* întâlnim articolul *„Rolul intelectualului"*, cu foarte clare precizări: *„În primul rând al intelectualilor distingem dar pe acei «puţini care cugetă», care constituiesc ceea ce d. Mircea Eliade numeşte «elitele creatoare». [...] Intelectualul este santinela înaintată în serviciul viitorului. El se serveşte de pregătirea şi spiritualitatea sa ca de nişte antene cu care ia contact cu realităţi care rămân încă ascunse restului muritorilor.*

Astăzi mai mult ca oricând rolul intelectualului se află pe primul plan“ (N.C. Angelescu, *Rolul intelectualilor*, în *Vremea*, 21 iulie 1935). Pe lângă numeroasele articole care susțin rolul şi importanța intelectualului apar şi unele care vorbesc despre criza vieții intelectuale: despre criza cărții zăcând în librării, necumpărată de către absolvenții de şcoli superioare; în însăşi abuziva întrebuințare a termenului *intelectual*, Radu Gyr vedea un moment *„dureros de adânc al crizei de intelectualitate“* etc.

Oricum, în perioada interbelică, multe se definesc prin raportare la gradul de şcolire al indivizilor, la posibilitățile de judecare a fiecărui aspect. Zodia sub care apare revista *Kalende* este intelectualistă; *„o națiune este o continuă agonisire de capitaluri morale şi intelectuale“* (Pamfil Şeicaru); se fac eforturi pentru ridicarea nivelului cultural al gazetarilor. În apariția într-un singur an –1936 – a unui relativ mare număr de cărți de idei (*Spațiul mioritic* de Blaga, *Teze şi antiteze* de Camil Petrescu, *Memoriale* de Vasile Pârvan, *Estetica* de Tudor Vianu, *Schimbarea la față a României* de Emil Cioran), Pompiliu Constantinescu vedea un îmbucurător progres, o maturizare a spiritului nostru speculativ, un nou moment de cugetare. *„A gândi despre realitățile româneşti e semnul unei renaşteri intelectuale necontestate“* (Pompiliu Constantinescu, *Anul literar*, în *Vremea*, 2 ianuarie 1937).

Oamenii de teatru nu prea citesc, afirma în 1911 Liviu Rebreanu, sau dacă citesc, citesc numai ceea ce se scrie despre ei. Pentru anii următori e cam greu de crezut că publicistica literară şi artistică nu le va fi stârnit interesul. Poate nu tuturor. Destui însă se vor fi simțit atraşi măcar de discuțiile consistente despre literatură şi artă. Precum şi de cele despre molipsirea de intelectualitate a unor domenii până atunci considerate închise în ele însele. De altfel, el, Liviu Rebreanu a lăsat o frumoasă pagină despre pregătirea intelectuală a unui rol: *„Maria Filotti, însă, a rămas şi în teatru studenta de ieri, studenta iubitoare de a învăța, de a şti cât mai mult. Pe dânsa cărțile o pasionează aproape tot atât de mult cât şi teatrul. [...] dar, dacă e vorba de cetit, se cuvine să spun că totuşi cea mai plăcută lectură a ei sunt rolurile. Ceasuri, nopți întregi, şade cu caietul albastru dinainte, cu creionul în mână, cu ochii ațintiți la rândurile negre, cu buzele tremurând de emoție. Cumpăneşte ca un filosof fiecare cuvânt, fiecare silabă, adnotează textul pe ici-colo, îşi însemnă punerea în scenă până la cele mai subtile amănunte, chibzuieşte cu minuțiozitate gesturile cele mai potrivite, înălțarea şi coborârea vocii, întorsăturile frazelor, mlădierea sau asprimea replicelor. Şi ceteşte astfel caietul până la sfârşit. Apoi o ia da capo, şi iar, şi iar, de multe ori, de nenumărate ori. Ceea ce i-ar fi scăpat din vedere la cetirea dintâi nu-i scapă la a doua sau la a treia. Şi aşa, încetul cu încetul, în mintea şi în sufletul ei se conturează din ce în ce mai precis personajul ce are să-l creeze, cuvintele i se brăzdează tot mai adânc în inimă, sentimentele şi ideile din caiet o copleşesc cu desăvârşire, îi schimbă sufletul şi dau naştere unei ființe noi, care e prințesa de Chabrau, sau Nineta, sau Zâna Florilor, sau oricare alta, dar care nu mai e deloc Maria Filotti“* (Liviu Rebreanu, *Opere alese*, vol. V, Antologie, note şi bibliografie Nicolae Liu, *Editura pentru literatură*, 1961, p.p. 348–349).

Considerând noțiunile *teatru* şi *intelectualitate* drept două cercuri, vedem că ele se aflau (la noi, cel puțin), de cele mai multe ori, în situația de tangente. Pe scenă nu se oficiază fără o minimă instruire, fără a uza măcar de memorie, care e un atribut al inteligenței. Cu toate că Noica e de altă părere. Citez pentru farmecul ei, nu neapărat pentru cât ajutor ne-ar oferi în luminarea raportului memorie/inteligență, o referire la insul lipsit de şcoală, dar înzestrat cu ținere de minte: *„Am învățat întotdeauna ceva mai mult de la oamenii proşti decât de la cei inteligenți. Prostul e mai*

proaspăt, mai lipsit de prejudecăți, mai surprinzător. El sare de la una la alta și are ce replica și pentru o întrebare și pentru alta. Va fi, poate, inteligentul mai personal. Dar e mai obositor, mai greoi. Caută să-ți înțeleagă întrebarea, șovăie, te mai descoase odată. Și, până la urmă, exclamă blajin: «De, știu eu?» Prostul știe întotdeauna, asta-i marea lui superioritate. Chiar dacă n-o știe el, au știut-o alții: iar el are memorie. Vorbele de spirit, marile adevăruri, fleacurile esențiale cari fac viața unei societăți, prostul le transmite și întreține" (Constantin Noica în *Rampa*, 24 aprilie 1938).

Nu s-ar putea susține că, până la un anumit punct, teatrul s-a desfășurat cu totul înafara noținii de gândire și înțelegere și doar de la acel punct încolo oamenii scenei s-au dedat la studiu, la învățătură și la redarea adecvată a ideilor textelor dramatice. Totuși, pe măsură ce actorii, regizorii, scenografii sunt din ce în ce mai cultivați, cercurile despre care vorbeam devin secante. Termenul *intelectual* își face loc atât în definirea activității creatorilor, cât și în precizarea condițiilor în care ei devin demni de rangul de creatori. *„Pentru a fi nu bun, dar măcar acceptabil la examen, actorul (această făptură care are temeritatea de a se prezenta în fața celorlalți oameni cu pretențiuni de exemplar de lux, sau cel puțin reprezentativ, sintetic, simbolic) ar trebui să se mențină în stare de permanentă elasticitate și de necontenită tensiune printr-un regim alimentar, gimnastic și intelectual de o infernală severitate"* (Ion Dimitrescu, *Anul teatral* în *Curentul*, 2 ianuarie 1933). Cronica dramatică își schimbă pe ici pe colo modul de a privi arta actorului, a regizorului, și, de fapt, spectacolul. Cuvinte și expresii gratulând, complimentând ori recunoscând, pur și simplu, munca creatorilor ca: „sinceritate", „naturalețe", „temperament viu", „reală creație", „măiestrie rară", „cald", „impresionant", „prețioase însușiri de voce", „accente zguduitoare", „dezlănțuiri tragice", „gradațiune în trecerea de la un sentiment la altul", „joc sobru", „rară putere de emotivitate", „simplitate", „vervă", „prestanță", „varietatea mijloacelor", „remarcabil", „admirabil", „în notă", „întruchipare minunată", „excelentă reușită", „interpretare la înălțimea textului" etc., etc. vor apărea ceva mai rar sub pana cronicarilor care le vor alterna cu altele ca: „inteligență", „interiorizare", „studiu", „aprofundare", „nuanțe expresive", „pătrunderea sensurilor piesei", „folosirea tonului scăzut, a vorbirii gândite și cugetate", „intonarea trăită și cugetată a textului", „interpretarea intelectualizată", „înțelegere". *A înțelege* este cuvântul care nu lipsește din definirile pe care le dau regizorii noștri funcției: Davila, Victor Ion Popa, Haig Acterian nu-și imaginează profesiunea de regizor înafara necesității de a înțelege până la ultimul cuvânt piesa. Regizorului *„i se cere să înțeleagă limpede piesa încredințată lui de directorul teatrului, să pătrunză tot gândul autorului, toate intențiile lui și să ne facă – pe noi, simpli spectatori – să pricepem tot așa de limpede și fără șovăire acel gând, acele intenții"*. În plus, regizorul trebuie *„să fie competent în arhitectură și modele timpurilor pentru a nu comite anacronisme"* (A. Davila, *Regizoratul* în *Rampa*, 18 octombrie 1924). *„Regia nu este artă. Și nici cum i se spune: tehnică. Regia este o știință. Știința reprezentării operelor dramatice"*, susține Ion Sava. El se referă, cu același termen, și la actor: *„talentul actorului nu e nimic dacă nu e întrebuințat cu știință"*. În atari condiții, teatrul în general nu mai poate fi valabil decât în măsura în care se bazează pe meditație, pe muncă fără preget. Pe lângă vechi definiri: teatru-amvon, teatru-școală, teatru-tribună, teatru-templu al artei și al științei își face loc încă una – e drept că fără a le înlocui pe cele anterioare, – *teatru-medicament intelectual*... formulă propusă de Ion Minulescu.

În scrierile de critică literară ale lui N. Davidescu, sintagma *emoție intelectualizată* apare aproape în cadrul fiecărui articol – Blaga, Vinea, Perpessicius iscă în poemele lor o emoție specială: emoția intelectualizată. O folosește însă și în cronica sa

dramatică: *„arta e puterea de a intelectualiza o emoție. Lucrul acesta se verifică deopotrivă pentru un artist dramatic ca şi pentru un poet liric, pentru un romancier ca şi pentru un violonist."* El afirmă că actorul C.I. Nottara şi-a întemeiat cariera pe *„un foarte generos concurs al inteligenței"*. Mai mult, criticul precizează că, în cazul acestui mare actor care a funcționat şi ca director de scenă, *„îmbinarea necesară dintre intelect şi emoție a fost, astfel, la d-l Nottara un act de autoregizare"* (N. Davidescu, *„Constantin Nottara, cu prilejul reluării «Oedip Rege» la Teatrul Național"* în *Aurora*, 26 ianuarie 1924).

Pentru mulți dintre oamenii de teatru e clar că *„teatrul merge spre intelectualizare"* (Victor Ion Popa); că publicul doreşte *„ca o piesă să-i dea de gândit"* (Gh Nenişor), că *„teatrul face în momentul de față o sforțare către cercetarea intelectuală, către o demonstrație a adevărului mai amplă, mai completă"* (Paul I. Prodan), iar în unele piese *„e ceva nou ce nu s-a pus până acum în scenă, problemă pur şi simplu de ordin intelectual, subtil de intelectual"* (D.I. Atanasiu).

Se petrece, categoric, un salt. El nu este brusc, nu este al tuturor creatorilor şi nu e remarcat de către toți criticii dramatici. Doar unii, obsedați de darurile minții lor, le observă şi pe ale altora. L-aş menționa în primul rând pe Camil Petrescu. Nu numai că a fost preocupat de soarta lucrătorilor din domeniul culturii şi artei, ci, în calitate de critic teatral, el apreciază corecta înțelegere de către actori şi de către regizori a sensurilor operelor aduse în scenă. Impresionant este cum autorul *Sufletelor tari* extinde şi la public problema care ne interesează. În 1918, când teatrul nostru ieşise din experiența războiului cam sărăcit, cam împuținat, când nu mai funcționa decât prin spectacole de revistă de joasă calitate, iar *„un teatru serios de artă şi de gând"* era doar o vană speranță, Camil Petrescu îl plânge pe spectatorul vremii, pe intelectualul rătăcit într-o sală de revistă. Peste câțiva ani, abordarea de către Teatrul Național a unor piese de Bernard Shaw i se va părea *„o adevărată gimnastică intelectuală la care e supus publicul, ca un fel de terapeutică împotriva rutinei şi a prejudecăților curente"*. Nu doar repertoriul străin este privit astfel, ci şi cel românesc, şi anume, cel caragialian. Camil Petrescu observă că orice montare a pieselor lui Caragiale atrage un număr însemnat de spectatori. *„Acest public nu vine numai ca să petreacă la teatru, ci vine conştient (a învățat la limba română şi a citit nenumărate articole de gazetă şi revistă) că va asista la piesele unui autor genial, că e obligat intelectualmente să înțeleagă şi să aprecieze pe acest autor, că măsura în care îl înțelege dă măsura propriei lui intelectualități"*. Dacă n-am dispune decât de acest scurt pasaj, şi tot am putea să ne facem o idee despre tendința teatrului către valoare, despre interesul publicului pentru ceea ce i se pregăteşte pe scenă, despre o subtilă interferență a publicului cu teatrul.

Tendința teatrelor spre mai bine, relevată chiar de la începutul perioadei interbelice, a iscat noi criterii de apreciere. Claudia Millian-Minulescu, semnând adesea Dim. Şerban, mărturisea că în activitatea ei de critic dramatic a fost întotdeauna interesată să afle în ce măsură sufletul actorului a pătruns sufletul personajului şi cât de concret este aportul lui cerebral în prinderea atmosferei, a detaliului şi a diferitelor motive ale unei piese. Conform unor asemenea gânduri, Claudia Millian-Minulescu constată că unii dintre actori îşi pun în joc nu doar talentul şi sensibilitatea, ci şi inteligența, cum s-a întâmplat în spectacolul cu piesa *Bătrânul* de Hortensia Papadat-Bengescu: *„Cu o înfățişare plăcută şi un intelect prețios, fără combativitate, cu o resemnare pur omenească, şovăitor şi slab, cu un subtil parfum sufletesc care-l scutura de gravitatea imprimată în rol, Luca Delescu a fost o simpatică figură ciudată, creată de d-l Soreanu. D-na Macri Eftimiu în Gina a intelectualizat pe femeia nehotărâtă şi revoltată, încercând o gamă întreagă de nuanțe şi trăind o frumoasă variațiune*

în gest şi mişcare" (în *Viitorul*, 8 martie 1921). În spectacolul cu piesa *Prăpastia* de Mihail Sorbul, Claudia Millian-Minulescu remarcă: *„D-l Morţun, un comic savant, al căruia humor e de esenţă spirituală, a creat, în doctorul Vartolomeu, unul din tipurile caracteristice ale galeriei sale de comici cerebrali"* (*Viitorul*, 4 mai 1920). Din spectacolul cu *Cafeneaua mică* de Tristan Bernard, Dim. Şerban reţine creaţia lui Ion Iancovescu, pe care o redă cu ajutorul verbului *a şti: „Masca d-lui Iancovescu ştie să împrumute aiurări. Ochii lui ştiu să imite beţia; are în gesturile sale ceva dezarticulat, care-i schimbă silueta într-o umbră elastică, debitul vocii alunecă uşor, abia atingând cuvântul, ca apoi, încetul cu încetul, să înnebunească sub exploziunea spontană a intensei sale bucurii. D-sa ştie să zugrăvească caracterul cel mai complex comic, al unei situaţiuni fără să iasă din unitatea ideii, fără să devie burlesc; asta este ceea ce-l reţine vecinic în cadrul unei interpretări intelectuale"* (în *Viitorul*, 22 februarie 1921).

Când vede *Beţia* de Strindberg, spectacol realizat la Teatrul „Regina Maria" de către Karl-Heinz Martin, Claudia Millian e foarte încântată deoarece *„este pentru prima oară [...] când am putut remarca şi citi isteţ gândul autorului şi când am văzut pe actor «jucând». [...] Poate de aci înainte actorii «vor juca» cu adevărat şi publicul nu va mai asculta doar recitarea mohorâtă a atâtor piese, ci va putea «vedea» şi «simţi» misterul intelectual al facultăţilor creatoare"* (Dim. Şerban, *Săptămâna teatrală* în *Adevărul literar şi artistic*, 2 aprilie 1922). Altă dată, Claudia Millian constată că piesa nu a fost îndeajuns studiată. Şi explică: *„toate tipurile Candidei, zugrăvite de autor, cu pete intense luate dintr-o lature cerebrală, reprezintă sinteza individului original, cu gândire nouă şi cu expansiune până la nebunie. Actorul e obişnuit cu omul cotidian, care nu face procese de creier când iubeşte sau înşeală, care se îmbracă cu orice haină şi poate trăi în orice cafenea. Interpreţii, cu toată osteneala dată, n-au înţeles îndeajuns tipul reprezentat şi au păşit foarte des alăturea de drum"*.

Hamlet, *personajul urmărit în labirintul de gânduri şi de dureroase nehotărâri*, a fost văzut cel puţin în trei montări ale perioadei interbelice, una la Bucureşti, la Teatrul „Regina Maria", cu Tony Bulandra, una la Teatrul Naţional din Iaşi cu Tudor Călin şi alta la Teatrul Naţional din Craiova cu Ion Manolescu. La zece ani după ce îl jucase pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, Tony Bulandra ţine să-l joace şi în compania lui. L-a jucat în regia lui Soare Z.Soare. Hamlet-ul lui *„nu era un om slab, nehotărât, şovăitor, ci un om care-şi cântăreşte fiecare acţiune, – concepţie oarecum originală, în acord cu personalitatea interpretului."* (Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. VIII, p. 394). Interpretul de la Iaşi s-a bucurat de toată încrederea regizorului Ion Sava. Ca *„actor intelectual, în stare să-şi compună serios rolul, rezultatul a fost că personajul lui Hamlet a apărut izolat de celelalte şi oarecum egocentric. [...] Tudor Călin a jucat nuanţat şi subtil, trecând de la meditaţia sobră şi interiorizată la sarcasm, ironie şi chiar la relativă vehemenţă [...] Actorul a emoţionat adânc pe spectatori, transmiţându-le fiorul sentimentelor şi ideilor trăite de Hamlet"* (Petru Comarnescu, *Ion Sava*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1966, p. 100). Timp de o întreagă stagiune, actorul Ion Manolescu s-a aflat la Teatrul Naţional din Craiova, unde, între altele, a jucat Hamlet. Putem fi siguri că numai pentru acest rol a plecat din Bucureşti. *„Ce-a făcut d. Ion Manolescu? A intelectualizat rolul lui Hamlet. L-a ridicat la înălţimea filosofică a ironiei shakespeareane, a făcut să lucească puternic lama cu două tăişuri care e cuvântul prinţului cutremurat la vederea mocirlei în mijlocul căreia trăieşte fără voia lui. Dacă se poate, am spune chiar că a şlefuit prea mult substratul filosofic al rolului, realizând un salt prea brusc. Iubirea pentru Ofelia, Hamlet al d-lui Manolescu a depănat-o uşor, ca un fir preţios de aur.*

În totul, realizarea d-lui Manolescu constituie o izbândă desăvârşită" (Mărin Roşu, *„Hamlet cu domnul Ion Manolescu"* în *Straja*, 28 ianuarie 1925). Apreciem la gazetarul craiovean simţul măsurii: el subliniază calitatea actorului de a-şi înălţa creaţia la nivelul ironiei shakespeareane. Iar saltul prea brusc despre care vorbeşte are, cred, în vedere gradul de înţelegere al publicului căruia nu-i era dat să vadă prea des spectacole foarte bune. De altfel, caracterizarea cronicarului este într-un acord perfect cu ceea ce declară interpretul însuşi: *„Aşa cum îl văd eu, Hamlet e tipul intelectualului tânăr, înzestrat cu o imaginaţie aprinsă, o sensibilitate vibrândă, temperament reflexiv, pasionat de probleme ce depăşesc realitatea, cutezător în gândire şi şovăitor în faptă, ca mai toţi oamenii de genul ăsta"* (Ion Manolescu, *Amintiri*, Editura Meridiane, 1962, p. 208).

Foarte interesant este modul cum a fost primit spectacolul cu *Ioana d'Arc* de George Bernard Shaw, cu Marioara Ventura în rolul titular. Doi foarte importanţi critici îi reproşează vedetei Comediei Franceze un total dezacord al prestaţiei ei scenice faţă de personaj: Camil Petrescu şi Pamfil Şeicaru. Primul face o trecere în revistă a rolurilor realizate de către actriţă, subliniind că a repurtat succese în piese de Porto-Riche, Bataille sau Bernstein, în personaje pentru care datele ei personale, *„un fizic de o rară feminitate, un temperament activ şi mai ales o voce stranie, pe care mai mult ca oricând o are şi azi: cu timbru de contraltă, cu inflexiuni minore de caterincă şi mai ales – rară însuşire – cu o nervozitate foarte interesantă"* au ajutat-o să *atingă apogeul zilei.* Dar, pentru o piesă ca *Ioana d'Arc*, aceste însuşiri nu se vădesc suficiente. Pe lângă ele, artista ar fi avut nevoie de o susţinută *muncă inteligentă* şi de *dragoste de adevăr*, de *inteligenţă şi de muncă*. Noţiuni care însă nu au caracterizat-o pe actriţă. *„D-ra Ventura, care n-a izbutit în nici un rol care vrea şi intelectualitate, nu era indicată pentru această sarcină. Nici în Nora şi, după cum se pare, nici în rolul fetei din* Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe, *d-sa n-a izbutit, din cauză că nu cunoaşte emoţia superioară, care are rădăcini în viaţa sufletească şi nu în nervi. [...] d-ra Ventura n-are antrenamentul unui rol mare. N-are acea inteligenţă superioară avidă de adevăr. Intelectualitatea d-sale care a înşelat pe mulţi e superficială şi ţine în bună parte de snobism. Simbolistă când era simbolismul la modă, eroină de-a lui Bataille, când autorul acesta cucerise Europa, acum se prezintă cu Bernard Shaw..."* (Camil Petrescu, *Bernard Shaw: Ioana d'Arc* în *Cetatea literară*, 15 februarie 1926). Camil Petrescu e de părere că eşecul actriţei se explică prin greşita înţelegere a piesei. Cronica (antologică!) a lui Camil Petrescu continuă cu aprecierea spectacolului luat în mare: el a fost onorabil, deoarece regizorul Soare Z. Soare a făcut o distribuţie inteligentă: Romald Bulfinski (*Cauchon*), V. Antonescu (*Inchizitorul*), Aristide Demetriade (*Warwick*); George Vraca, Bălţăţeanu, Calboreanu etc. *„au jucat cu inteligenţă şi măsură"*.

Pamfil Şeicaru se arată la fel de nemulţumit: Într-o piesă de o „superioară intelectualitate", Marioara Ventura a adus *gargarisiri inutile*, spune el. *„Interpretarea d-nei Marioara Ventura a fost o amară dezamăgire. N-a înţeles intenţia lui Bernard Shaw? Peste putinţă, căci cele 107 pagini de prefaţă sunt elemente suficiente pentru a călăuzi o justă interpretare – deci nu din neînţelegerea rolului, ci din antinomia temperamentului d-na Marioara Ventura a eşuat. Admirabilă actriţă în rolurile de patetism erotic, putând reda toată gama de senzaţie brutală dezlănţuită în patimă, de la pasiunea violentă şi primitivă a simţurilor până la subtilizarea perversă, de la geamătul patimei lovite până la plânsul dragostei în agonie – or, în* Sfânta Ioana, *d-na Ventura trebuia să fie departe şi de* Îndrăgostita *lui Porto-Riche şi de Aimée a lui Géraldy"* (Pamfil Şeicaru, *Cronica dramatică* în *Cuvântul*, 7 februarie 1926).

Câțiva dintre actori sunt foarte des caracterizați drept inteligenți: Lucia Sturdza-Bulandra, Marietta Sadova, Marietta Anca, Gina Sandri, Dida Solomon-Calimachi, Ion Morțun, Tudor Călin, Ion Iancovescu, Ion Manolescu, State Dragomir, George Calboreanu etc. De altfel, „mijloacele de mare comedian" sunt, după cel mai de seamă dintre teatrologii vremii, Camil Petrescu, *inteligența, fizicul, imaginația, verva și un mare simț al detaliului.* Tot mai mulți cronicari caută să descifreze în ce măsură jocul actorului s-a bazat pe o înțelegere personală a personajului abordat, să constate acordul spectacolului cu ideile, cu intențiile piesei/autorului. Cam derutat de primul contact cu o piesă de Cehov, *Livada de vișini*, Nae Ionescu îl învinovățește pe regizorul Soare Z. Soare de nepătrunderea piesei. E de părere că o realitate de *„deasupra personajelor, în care dospește drama, trebuia înțeleasă și construită de regia d-lui Soare. Această atmosferă paralizantă, în care simți că te cucerește răul, fără să i te poți împotrivi. [...] «Realismul» d-lui Soare a luminat toate colțurile de umbră și, în loc de o atmosferă apăsătoare, grea și vinovată de răul pe care îl clocește, am avut o atmosferă penibilă. Claritatea științifică, aproape, a regiei a anulat drama scoțând în evidență în schimb toate defectele – așa de multe ale piesei"* (Nae Ionescu, *Cronica dramatică* în *Cuvântul*, 6 septembrie 1926). În schimb, interpretarea piesei *Lulu „a înlesnit această înțelegere a sensului metafizic din teatrul lui Wedekind. D-na Marioara Voiculescu s-a confundat în rol, i-a dat adâncimi de umanitate chinuită de puterile obscure ale instinctului sexual și perspectivă de simbol"* (Pamfil Șeicaru, *Cronica dramatică* în *Cuvântul*, 25 februarie 1925). Din numeroase cronici rezultă că actorii și regizorii își pun mintea la contribuție fie că e vorba de piesele de idei, fie că au de-a face cu o feerie. Un spectacol de la Teatrul Național din Craiova cu *Înșir-te mărgărite* s-a bucurat de aprecierea unui critic surprins să constate... intelectualizarea: „În Zmeul Zmeilor, d. I. Dordea a dat mai mult, nemăsurat mai mult decât îi cerea rolul. Un joc sobru, cald, inteligent, detaliat până la ultima fibră, și un avînt, și o convingere, și un suflu tragic, care ar fi prins mai degrabă în Macbeth sau în Lear" (A. Craioveanu în *Straja*, 1929). Când la Teatrul Național din Cluj se montează piesa *Fiecare cum vede* de Luigi Pirandello, critica observă că e vorba despre „o piesă care trezește gânduri și meditații", iar în spectacol subliniază *„puterea de a intelectualiza a d-lui Dimitriu. E o notă a talentului d-lui Dimitriu"* (George Șerban în *Națiunea*, 17 martie 1927).

Critica salută orice spectacol în care depistează gândul actorului și al regizorului. Uneori admirabilă e doar apropierea de piesele de gândire. Cum pare a fi fost primul spectacol al formației *Treisprezece și unu*, inițiate și conduse de George Mihail Zamfirescu. Piesa cu care s-a debutat a fost *Molima tinereții* de Ferdinand Bruckner. Cronicarul Lascăr Sebastian a considerat că, în mica sală a Sindicatului ziariștilor, nu se putea realiza mare lucru ca montare. Și nici nu s-a realizat. Dar el a salutat alegerea piesei respective, alegere în care vedea o încercare de ridicare a nivelului intelectual al teatrului, de intelectualizare a spectacolului.

Se vorbește, de asemenea, despre regia inteligentă, despre regizori intelectuali. Pe Ion Sava, Ionel Teodoreanu îl consideră a fi un „om de o corosivă și necuviincioasă inteligență". Arghezi îi apreciază lui Sava atât creația de plastician, cât și pe cea de regizor prin aceeași prismă a posibilității de gândire: *„Ce frumoasă i-a fost pensula părăsită, ce inteligent îndrăzneață punerea în scenă a câte unei piese de teatru, ce bine mânuite și pregnante scheciurile lui stranii într-un act și ce bogat în substanță scepticismul".* Iată dar că nu doar cronica observă transformările ivite în arta scenică, ci și scriitorii. Mai mult, creatorii între ei își remarcă însușirea de a lua pe contul minții lor problematica operelor puse în scenă. La dispariția lui Victor Ion Popa,

Ion Sava scrie că teatrul avusese în el pe *„cel mai de seamă regizor român, regizor de înaltă intelectualitate“*. Victor Ion Popa îl considera pe Paul Gusty ca având *„cerebralitate puternică, rotunjire, adâncire psihologică“*. Un cronicar nu prea pasionat de modernitatea lui Soare Z. Soare afirmă, totuşi, că *„niciun alt regizor în teatrul românesc nu are atâta intuiţie, inteligenţă şi cultură teatrală“* ca el (A. Dominic în *Mişcarea teatrală*, 20–30 decembrie 1924) ş.a.m.d.

Nimeni nu şi-a propus o suprapunere totală a sferelor teatru/intelectualitate; suprapunerea ar fi dus la anihilarea caracterului de artă. Or, creatorii din domeniu tind mereu la îmbogăţirea artei lor, nu la anihilarea ei. S-au făcut chiar precizări în acest sens. Cu ocazia montării piesei *Henric al IV-lea* de Pirandello laTeatrul Naţional din Craiova, cronicarul atrage atenţia: *„Pentru ca să interpretezi un erou din Pirandello ţi se cer trei lucruri: o cultură superioară cât mai completă, o inteligenţă cât mai ascuţită şi mai ales un talent cu orizonturi cât mai largi. Mai trebuiesc toate acestea învăluite într-o sensibilitate de harfă, şi atunci ai pe interpretul ideal al lui Pirandello“*. Şi teatrul craiovean a avut acest actor ideal în persoana lui Tudor Călin, distribuit în rolul titular. Cronicarul observă că Tudor Călin *„e un interpret care-şi vădeşte bogăţia unui bagaj intelectual cum puţini au“* (D.I. Atanasiu, în *Actualitatea*, 24 decembrie 1926). Deseori, caracterizarea actorilor în rol are în vedere tocmai amestecul de talent şi intelectualitate, amalgamul de sentiment şi gând. Din spectacolul cu *Hero şi Leandro*, cronicarul o remarcă pe actriţa Marietta Anca: *„D-sa posedă în grad maxim o preţioasă inteligenţă, care îi ajută să-şi construiască rolurile cu minuţiozitate, dar şi nervul intuitiv al marilor artişti. În mimica, gesturile şi mişcările d-nei Marietta Anca este un migălos calcul meşteşugăresc, dar şi firicelul acela de intuiţie, fără de care jocul unui actor, fie el cât de corect, rămâne neînsufleţit. Declamând frumos şi cu înţelegere, ştiind să pătrundă în structura intimă a personajului întruchipat, d-na Marietta Anca a fost o Hero lilială şi pură“* (George Sbârcea, *„Comemorarea poetului Grillparzer la Teatrul Naţional“*, în *Viaţa*, 14 aprilie 1941). În turneu la Iaşi, Lucia Sturdza-Bulandra este apreciată pentru talentul ei puternic şi pentru o intelectualitate de prim rang. Şi despre George Calboreanu, cronica are cuvinte de laudă: *„Acest tânăr actor aduce în compunerea unui rol, o artă, o inteligenţă, o măsură, un ritm interior şi o înţelegere* hors pair“ (Clarnet în *Propilee literare*, 1927). Iată dar că un rol trebuie compus, meşteşugit, meditat, gândit, muncit. Şi rezultatul depinde de talentul actorului, dar şi de inteligenţa lui.

În ceea ce priveşte raportul actor/regizor, se emite părerea că *„intelectualiceşte, unghiul complementar al actorului trebuie să fie regizorul“*. S-a remarcat munca regizorului Sava pentru obţinerea în spectacole a unui firesc, *„pentru rostirea interiorizată, pentru intonarea trăită şi interiorizată a textului“*, după cum îşi aminteşte Petru Comarnescu. Tot el a reţinut, ca o caracteristică a lui Aurel Ion Maican, *„darul de a da viaţă întregului spectacol, de a aduce căldură sufletească şi a provoca nu numai emoţiile spectatorilor, dar şi gândirea lor“*.

Nu toate spectacolele privite de către cronicari prin prisma înţelegerii adecvate a pieselor au fost considerate nişte reuşite. Cele pe deplin realizate, pentru că artiştii – regizori şi actori – dovedeau că aveau habar despre ce vorbeau, ca şi cele în care sensurile nu erau cu totul depistate dovedesc în egală măsură instalarea în teatrul românesc a *ideii de intelectualizare*. În accepţiunea de necesitate, dar şi de concreteţe. Spectacolele perioadei următoare, cele pline de aluzii străvezii la nedorite stări de lucruri, la similitudini între acţiunea piesei vechi şi întâmplări şi fapte pe care le trăiau oamenii „epocii de aur“ n-ar fi avut strălucirea pe care au avut-o fără parcurgerea treptei anterioare de către înaintaşi, a intelectualizării.

PORTRET

Péter DEMÉNY

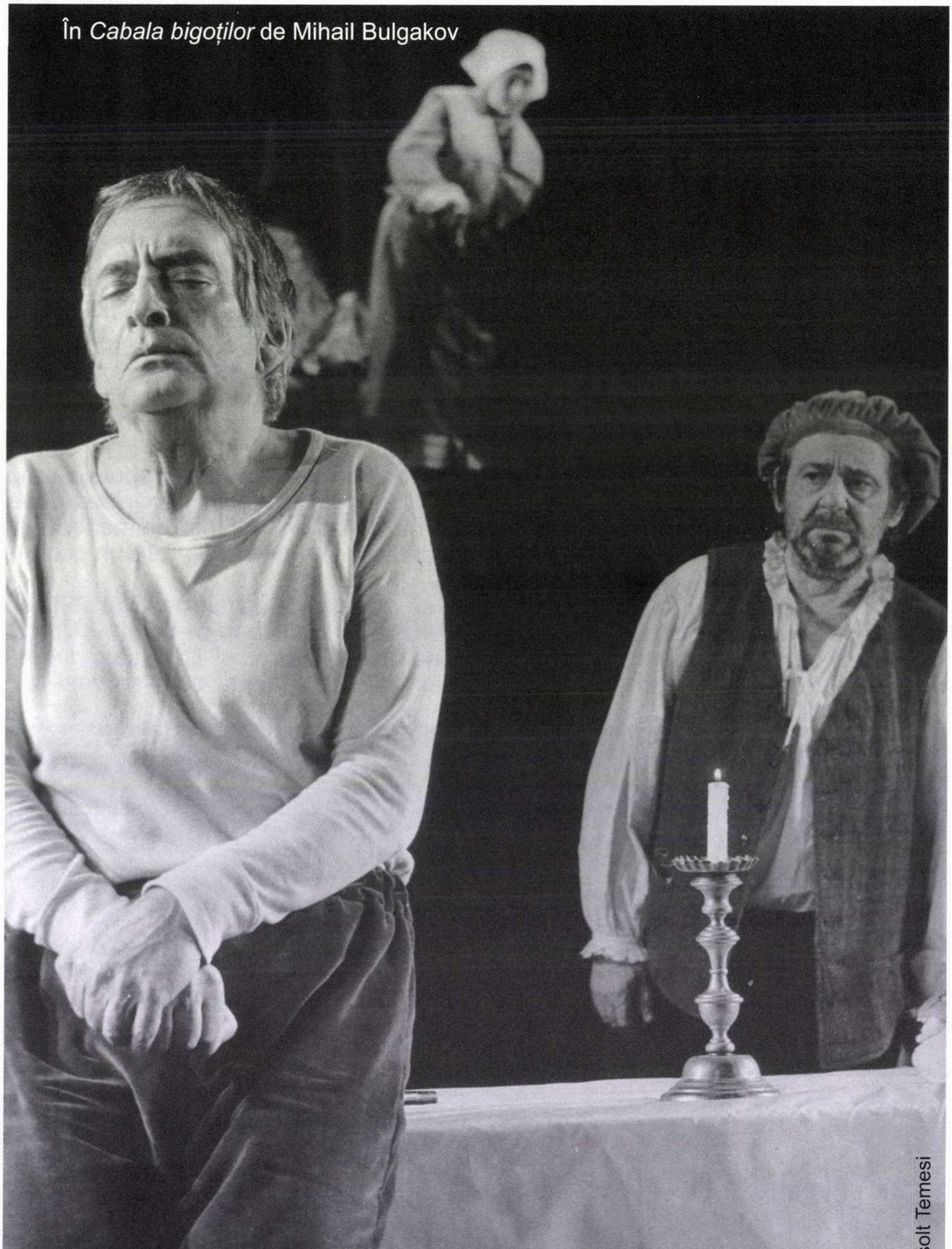
Privind fumul de pipă sau despre ANDRÁS CSÍKY

Am ştiut dintotdeauna că este un actor excepţional. Dintotdeauna, desigur, înseamnă de când am devenit mai adult, mai matur, mai independent în ce priveşte gîndirea mea şi gustul meu. De bună seamă, toată lumea ştie ce greu e să ieşi din locurile comune primite de la părinţi, să le poţi asimila şi în felul acesta să poţi face ca stereotipiile lor să fie şi ale tale şi deci să nu mai fie stereotipii. Problema prejudecăţilor impersonale este una dintre cele mai grele dileme ale adolescentului.

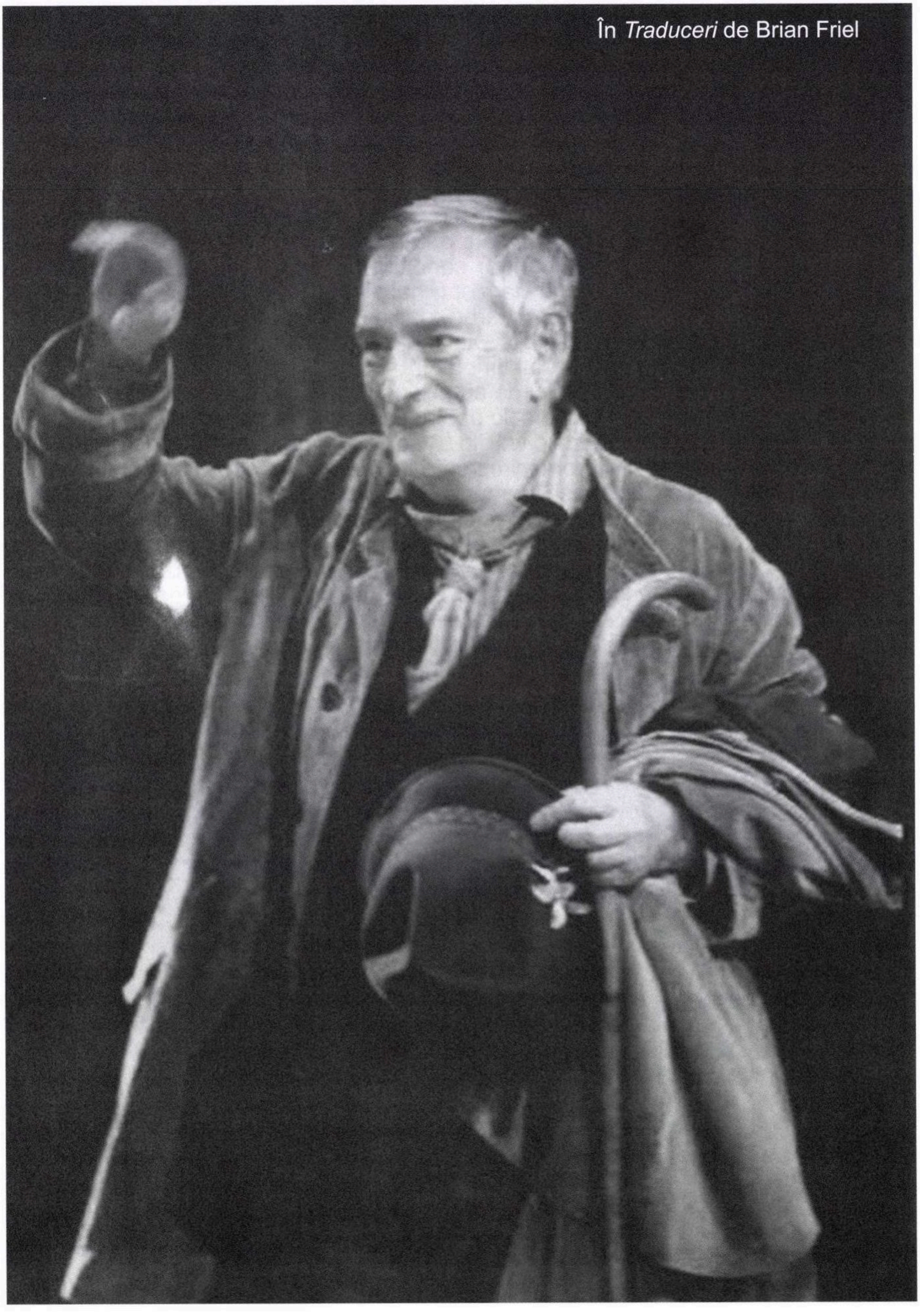
Cred că s-a întîmplat prin 1989, când am văzut *Staţia de autobuz* al lui Gábor Tompa. Regizorul-director de astăzi este o altă problemă cu care trebuie să mă înfrunt odată şi odată: impulsivitatea lui, reacţiile lui de multe ori supărătoare mă indignează şi pe mine, dar cred în continuare că fără el am trăi într-o lume teatrală total diferită. András Csíky a jucat în acel spectacol şi a putut să arate un comerciant sensibil, plin de nervi şi de dileme.

Oricum, asta este „stema" lui, dacă pot să mă exprim astfel: nervii şi sensibilitatea. Nu de mult i-am făcut o vizită şi am văzut din nou ceea ce ştiam: că *omul* Csíky este tot atât de vibrant ca şi cele mai bune roluri făcute de el. Cred că niciodată nu a fost un est-european „adevărat", o maimuţă plângăreaţă care se vaită din

În *Jacques sau supunerea* de Eugène Ionesco



În *Cabala bigoților* de Mihail Bulgakov



În *Traduceri* de Brian Friel

cauza problemelor minorităţii, care desigur că l-au atins şi l-au iritat. Pe el l-a interesat *teatrul*, personalitatea acestei forme artistice, alternativele convieţuirii cu partenerul de scenă – dacă acesta a fost sensibil şi inteligent, nu a avut cum să găsească, la rândul lui, un partener de joc şi de joacă mai bun decât Csíky. Deşi e *şi* o întîmplare, nu cred că e *numai* întâmplare că nu a jucat în spectacolele emblematice ale lui Harag din dramele lui András Sütő, piese emblematic-minoritare, respectiv a jucat în unul singur, *Cain şi Abel*, în care istoria biblică a transcris problemele maghiarimii care trăieşte în România.

Nu mi-l pot imagina ca pe un star din vitrina „naţionalităţii"; mi-l pot imagina *exclusiv* ca pe un tragic aruncat în viaţa asta care ne provoacă şi ne stoarce, ca pe un Sisif al lui Camus, fericit contrar condiţiilor în care i-a fost dat să trăiască. Din păcate, n-am putut să-l văd în *Hamlet* (unul dintre izvoarele stereotipiilor părinteşti), nici în *Azilul de noapte* al lui Harag, dar în ambele spectacole trebuie să-şi fi dat măsura adevărată şi credibilă, al unui sensibil care trăieşte în arhetipal, aproape de imaginile din străfundul timpului.

Asta a intuit Harag cu trupa lui de atunci: că problemele comunităţii sunt legate de *început* şi, astfel, ele sunt universale pentru că sunt personale şi personale pentru că sunt universale. Când porneşte carul din *Livada de vişini* (un spectacol în care Csíky ar fi putut juca), porneşte toată omenirea spre întunericul cel dinaintea facerii lumii.

Csíky vine parcă din acest întuneric, aşa cum talentul său se hrăneşte tot de-acolo. Un întuneric din care se nasc imagini cutremurătoare şi în care se vorbeşte puţin şi grav, aşa cum a vorbit el în *Neînţelegerea* lui Camus, din nou un spectacol de Tompa, una dintre marile întâlniri ale unui mare regizor cu un mare actor. Sluga din acel spectacol mi s-a întipărit nu numai în minte, dar şi în simţuri, probabil şi în personalitate – tăcerea aceea teribilă şi atotştiutoare, rolul acela făcut de un om mai mult decât inteligent, mai mult decât sensibil.

În *Tragica poveste a doctorului Faust* de Christopher Marlowe

În *Rața sălbatică*, a fumat o pipă. Am stat în studioul teatrului, la un pas de el, dar nu se vedea că știe de mine, adică de publicul din sală. Personalitatea lui întreagă a fost axată pe pipa aceea, de parcă viața lui ar fi fost legată de tutun și de fum; a fumat de parcă ar fi știut dinainte ce-o să se întîmple, deși rolul nu i-ar fi permis așa o clarviziune. Dar l-a făcut în așa fel încît nu a schițat niciun gest care să trădeze înțelepciunea lui: a arătat înțelepciunea fără pic de fudulie sau înfumurare. Era înconjurat de fum, nu de fumuri. Stătea și fuma o pipă, atât – un *atât* însă care a devenit una dintre scenele memorabile ale teatrului „meu".

Cred cu tărie că nu se poate altfel; se poate doar așa cum trăiește George Banu teatrul: într-un fel, într-un mod foarte personal, în care amintirile și experiențele personale se împletesc cu ideile despre *Livada de vișini* și astfel piesa devine a lui Banu într-o asemenea măsură cum e și al lui Cehov. Pentru mine, Csíky nu este un „actor" – este ceva din mine, ceva ce aș vrea să fiu, o dorință la care visez și care totuși s-a realizat cumva, gândul sensibil și sensibilitatea gânditoare, reflexivitatea pasională. Te uiți la chipul lui extrem de inteligent, aristocratic și frumos și nu poți decide dacă e frumos pentru că e inteligent sau e frumos „și atât". Acest „atât" se întoarce mereu la el, de acest „atît" te izbești ori de câte ori vrei să spui ceva despre el; este ca rarele opere ale culturii umane care nu suportă explicația, și de aceea trebuie explicate și răsexplicate. Simți mereu nevoia să te apropii de el și simți totodată că nu te apropii niciodată sau te apropii așa cum te apropii de tine însuți. Dar, în definitiv, ce este orice operă demnă de această denumire? Ce poate fi, dacă nu străduința vagă de a te înțelege; de a înțelege ceva din tine prin ea.

Csíky m-a ajutat să înțeleg că nu pot înțelege, dar că pot privi fumul emanat de o pipă și pot crede că, privind, poate totuși înțeleg ceva. N-am crezut că-nvăț a privi vreodată și, datorită și lui, am învățat.

În *Tragica poveste a doctorului Faust* de Christopher Marlowe

LA ANIVERSARĂ

Cornel POPESCU

ZENO

Pe **Zeno Fodor** l-am cunoscut în toamna anului 1972, când neuitatul György Harag ne-a adus, pe Marinela şi pe mine, în Teatrul (de Stat... pe-atunci!) din Târgu Mureş. De fapt, pe Zeno îl cunoscusem deja „din auzite" de la colegul nostru Radu Panamarenco, care fusese actor în acest teatru înainte de a intra la Institut (IATC „I.L. Caragiale", Bucureşti) şi care, auzind că vom pleca la Târgu Mureş, ne „îmbărbăta": „Măi, a venit Harag după voi... Harag regizorul, directorul, a venit după voi! Realizaţi asta? O să jucaţi alături de Vasile Vasiliu, Mihai Gingulescu (Fiscuteanu nu venise încă de la Piatra Neamţ), Făgărăşanu, Ştrengaru, Chirvăsuţă... îl aveţi pe Şoni Baci, recuzitier cunoscut în toate teatrele din ţară!" În acest vârtej de descrieri a apărut şi figura secretarului literar Zeno Fodor: „O prăjină simpatică (aşa-i zicea Radu), puţin adus de spate, are obiceiul, ca omul politicos din fire, să se aplece uşor spre cei cu care vorbeşte, să ne putem înţelege... ha! ha! Un băiat «citit» care ştie totul, poţi să-l întrebi orice! Te şi enervează, domnule!..."

Au fost ani fericiţi pentru noi actorii, regizorii, criticii şi ani prosperi pentru teatru. Ani în care montau pe scena noastă Penciulescu, Ciulei, Harag, Dan Micu, Alexa Visarion, Constantin Anatol, Dan Alecsandrescu, Eugen Mercus, Mihai Dimiu... se lansau dramaturgi ca D.R. Popescu şi Romulus Guga, ...se năştea Teatrul-Etalon din Târgu Mureş, care mai târziu avea să-şi câştige numele de Naţional! Dacă mă întreba cineva în acea perioadă despre Zeno, nu prea ştiam ce să-i spun... Un prieten, un om capabil, iubitor de teatru şi de actori, toate aveau o conotaţie de bine şi foarte bine, de optimism, de speranţă, încredere. Acum, după aproape 40 de ani, e puţin altfel... Dacă mă întreabă cineva de Zeno, îi spun că orice teatru trebuie să aibă unul, şi dacă nu are, atunci să-şi cumpere! Deşi nu e chiar aşa uşor de procurat!

Timpul, acest prieten implacabil şi necruţător, ne ajută să revizuim primele criterii valorice, să punem ordine în tot ce am trăit sau mai avem de trăit, în tot ce-am împlinit sau am pătimit în aceşti ani. Şi cum viaţa mea şi a familiei mele a fost şi este o înşiruire de fapte, întâmplări, sentimente legate de teatru, Zeno nu putea să nu facă parte dintre ele. După atâţia ani, existenţa lui Zeno în acest teatru, dar şi în lumea teatrală din România, apare altfel. Perioada importantă de formare a teatrului nostru, despre care vorbeam mai sus, are o legătură directă şi benefică cu Zeno Fodor secretarul literar, mereu alături de actori, regizori, scenografi. Principala sa preocupare, mai întâi în calitate de secretar literar, cât şi, mai târziu, ca director al Teatrului Naţional din Târgu Mureş, a fost crearea unor repertorii cu titluri mari, aducerea unor regizori importanţi din ţară, menţinerea unei legături strânse cu alte teatre din România, dar şi crearea unor noi şi benefice legături cu teatre de peste hotare. Unora, lucrurile astea, cum ar fi un proiect de repertoriu cu titluri şi regizori importanţi, le pot părea naive sau mai puţin importante, însă asta a fost şi este cea mai mare reuşită a omului de teatru Zeno Fodor. Iar când ai şi avantajul unei perspective de o viaţă, a evoluţiei Teatrului în care ai trăit şi creat, poţi avea o părere mai aproape de adevăr şi de „obiectivitatea" pe care ne-o dorim cu toţii, ştiind că lumea teatrului este de fapt un tărâm al subiectivismului...

Zeno Fodor, un intelectual, cunoscător apreciat al mişcării teatrale din ţara noastră şi nu numai, un iniţiator al programului „Face à Face", în cadrul căruia s-au tradus în franceză şi română mulţi şi importanţi dramaturgi ai celor două limbi, organizator al mai multor festivaluri importante de teatru, cum ar fi în primul rând cele de la Târgu Mureş: „Festivalul Interetnic de Teatru" în 2006, „Stagiunea prietenilor" – 2007, dar şi „Colocviul Naţional de Regie" de la Reşiţa din anii 2005 şi 2006.

Toate acestea, dar şi multe altele, cum ar fi activitatea sa de profesorat la Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureş, unde a predat cursuri de Istoria Teatrului Universal, Management Teatral şi Cultură Cinematografică, publicarea a peste două mii de cronici şi articole despre teatru şi film, publicarea volumului *Teatrul românesc la Târgu Mureş* (1962–2002), traducerea a peste 50 de piese de teatru din limbile franceză şi maghiară... Cam acesta este Zeno-omul de teatru! Iar la ora actuală, este în continuare cum îl ştim, un om extrem de activ în calitate de preşedinte al Centrului Teatral Franco-Român şi de vicepreşedinte şi director executiv al Asociaţiei Culturale Art Verba!

La împlinirea a 70 de ani de viaţă, Zeno a fost distins cu Ordinul „Meritul Cultural" în grad de ofiţer. Asta se întâmpla în urmă cu 5 ani... Acum, în mai 2009, când împlineşte 75 de ani, noi cei care îl stimăm şi preţuim pentru tot ce a făcut şi mai face în folosul Teatrului Românesc, îi urăm la mulţi, mulţi ani înainte, sănătate şi putere să continue ceea ce a început acum mai bine de 50 de ani!

Foto: Bártha Gergely

INTERVIURI

Mircea MORARIU

Cu Ion Caramitru despre anii studenţiei şi ai începuturilor

(fragment)

— Aţi devenit, în toamna anului 1960, student la Secţia de actorie a IATC. Aţi fost înmatriculat la clasa profesoarei Beate Fredanov. Odinioară director adjunct la Teatrul „Bulandra", profesoara la IATC, Beate Fredanov a fost, continuă să fie ceea ce astăzi se cheamă „un personaj controversat"...

— Foarte controversat, chiar....

— *Am citit despre ea tot felul de istorioare amuzante, precum cea de mulţi repetată, potrivit căreia a fost văzută plângând amarnic în 1953, la moartea lui Stalin. I se reproşa accentul rusesc şi multe altele încă. Chiar nu îmi aduc aminte dacă am văzut-o pe scenă. Cred că nici nu a jucat prea mult. Ba da, uite, îmi amintesc, am văzut-o în* Amintiri, *spectacol pe care chiar dumneavoastră l-aţi montat prin anii '80. A avut momentul ei de celebritate în spectacolul* Dragă mincinosule, *după piesa lui Jerome Kilty, unde a jucat alături de Fory Etterle. Cred că spectacolul e înregistrat la Televiziune. Mi s-a spus că era totuşi o foarte bună actriţă pentru roluri mici. Şi cred că nu mi s-a spus rău. Eu mi-o amintesc ca pe o apariţie stranie, plină de efect, în filmul Malvinei Urşianu,* Trecătoarele iubiri. *Apărea în finalul filmului, juca o femeie în vârstă, totul se petrecea pe o plajă pustie, cândva iarna. Dumneavoastră cum aţi perceput-o?*

— Ştiu şi eu că a fost văzută cu lacrimi amare pe obraji, în stradă, atunci când s-a dat vestea morţii lui Stalin. Ştiu, în sensul că mi s-a povestit asta, şi am toate motivele să cred că aşa s-au petrecut lucrurile. Nu numai ea a plâns la moartea lui Stalin. Dar, dincolo de această anecdotică, trebuie spus că era o foarte bună profesoară. Un pedagog de vocaţie. Nu a fost o foarte mare actriţă, e adevărat. Sigur a fost o comunistă. O comunistă autentică. Nu juca deloc relaţia de fidelitate cu partidul comunist. Credea în respectivul partid. Mi se pare că a avut un frate care a luptat de partea comuniştilor în Războiul Civil din Spania. Era căsătorită cu un oarecare Ghelerter, dacă nu mă înşel rudă cu regizorul Moni Ghelerter, iar acest Ghelerter, soţul ei, s-a numărat printre participanţi la Congresul de înfiinţare a Partidului Comunist din România. A fost chiar un participant de frunte.

— *Sunt aproape convins că avea o legătură de rudenie cu Moni Ghelerter.* Dragă mincinosule *a fost montat de el. Şi tot el a montat la „Bulandra", în 1974,* Pygmalion, *spectacol în care Beate Fredanov juca un rol destul de consistent...*

— Era evreică din Cernăuţi, numele ei real era Friedman. Mi-a povestit că a fost silită să facă tot felul de munci, de genul curăţitului zăpezii şi alte corvoade de acest acest gen, dar a scăpat de deportare...

— *Carevasăzică, avea antecedente ce îi justificau opţiunea pentru Partidul comunist...*

— Da, sigur că da... Eu am fost studentul ei în perioada în care deja activiştii de origine semită începuseră să fie înlăturaţi din funcţiile de decizie..

— *Procesul a fost început de Gheorghiu-Dej şi continuat de Nicolae Ceauşescu. Puţine erau cazurile de supravieţuire. Răutu, Leonte Răutu, a fost cazul cel mai spectaculos de metamorfozare, de cameleonism politic. E numit „perfectul acrobat", după o poezie a lui Eugen Jebeleanu, de către Vladimir Tismăneanu, într-o carte apărută în toamnă la Editura* Humanitas... *Răutu a rezistat în linia întâi de conducere a partidului până în august 1981 când a fost debarcat de Ceauşescu, fiindcă una dintre fiicele sale dorea să plece în Israel.*

— Lucrul acesta nu e specific numai României. Aminteşte-ţi de filmul lui Costa-Gavras, a cărui acţiune se petrece la Praga...

— *Stalin însuşi avea atitudini antisemite. Edificator, în acest sens, este aşa-numitul „proces al halatelor albe"...*

— Exact. Ei, marea calitate de profesor a doamnei Beate Fredanov, lucru pentru care cei ce i-au fost studenţi cred că îi datorează gratitudine, era că nu ne arăta cum să facem, că nu ne impunea un anume fel de descifrare a rolului, a personajului. Nu ne spunea „fă ca mine!". Ne cerea să fim creativi, să găsim propriile noastre soluţii, avea în vedere abordările noastre personale. Încuraja studiul asupra textului, asupra rolului. Ca la orice facultate de literatură sau, hai să-i zicem, cu profil umanist, ne cerea să venim la ore cu un caiet, să scriem, să luăm notiţe, să ne însemnăm idei, lucru pe care puţini profesori îl făceau. Pe mine, cel puţin, doamna Freda ɔv m-a îndreptat spre bibliotecă, spre studiu.

— *Ştia ca proveniţi dintr-o familie care nu simpatiza deloc comunismul, că părinţii dumneavoastră au făcut puşcărie politică?*

— Sigur că ştia. Cred, bănuiesc, îmi place să cred că doamna Beate a avut un rol în îndulcirea regimului din închisoare de care a avut parte tata în timpul celei de-a două arestări. Era prietenă cu cel care era atunci procuror general, Alexandru Voitinovici, care scria şi piese de teatru...

— *Ciclul* Oamenilor care tac *şi care sfârşeau prin „a învinge". Voitinovici, care semna ca dramaturg cu numele Voitin, a fost, dacă nu mă înşel, preşedintele completului de judecată în procesul lui Antonescu...*

— Ei, Beate Fredanov i-a dat un telefon lui Voitinovici, care m-a primit într-o audienţă. Iar tata mi-a spus că după aceea regimul său de detenţie s-a mai uşurat. Cred că a fost consecinţa intervenţiei profesoarei mele. Bănuiesc, sper... Şi mai avea o calitate deosebită doamna Beate. Era legată de studenţii ei, ţinea la ei, era preocupată chiar de felul în care trăiesc. La un moment dat, doamna Fredanov ne-a propus ca temă de studiu *Hamlet*. A făcut-o mai întâi pe când eram la începutul studenţiei, iar apoi ne-a propus din nou piesa când eram în anul al III-lea.

— *Aţi şi avut un spectacol studenţesc cu* Hamlet, *spectacolul având premiera la 15 octombrie 1963, când tocmai începuserăţi anul al IV-lea... Aţi jucat rolul titular, a fost prima dumneavoastră întâlnire cu* Hamlet, *aţi evoluat alături de Constanţa Comănoiu, Constantin (Costel) Constantin, Petre Gheorghiu, Monu Grün, Ion Petrache şi alţii. Ofelia era Cătălina Pintilie. Iată ce am găsit despre el în cartea* Tinereţea actorilor *a Elisabetei Munteanu, apărută în anul 1988 la Editura Meridiane. „Opţiunea pentru* Hamlet *a profesorilor Costache Antoniu şi Ion Cojar se baza pe convingerea că absolvenţii promoţiei 1963/1964 însumează interpreţii capabili să asigure reuşita unei asemenea montări. Prezenţa lui Ion Caramitru era un argument peremptoriu. S-a recurs la un scenariu-studiu care să selecţioneze momentele esenţiale din evoluţia eroilor şi la un minimum de decor care să sugereze ambianţa*

Cu Ilinca TOMOROVEANU în *Să nu te joci cu dragostea* de Alfred de Musset

Cu Ilinca TOMOROVEANU în *Vlaicu Vodă* de Al. Davila

necesară. Cultivat, inteligent, cu o frumoasă plastică scenică, aureolată de un nimb romantic, Ion Caramitru a dominat scena şi a rostit textul cu o inefabilă poezie. Ascunzând sub zâmbetul amar deziluzia în fața cruzimii vieții, Hamletul său era în egală măsură un dezgustat, un revoltat, un lucid acționând din imperioasa nevoie de a înțelege. *Efortul intens în scena întâlnirii cu umbra tatălui conferea jocului său bărbăție, iar prezumtiva nebunie se traducea printr-un dezordonat comentariu sarcastic. Personal şi convingător şi-au caligrafiat rolurile şi ceilalți interpreți: Virgil Ogăşanu, cu subtilă perfidie în Polonius, Costel Constantin cu incandescentă forță în Laert, Ştefan Radof, cu bonomă înțelepciune în Gropar, Traian Pârlog cu francă bravură în Horațio, Constanța Comănoiu cu princiară durere în Gertrude. Spectacolul, cu lumini şi umbre, cu unele hiatusuri de ritm, a suscitat interes şi vii discuții în rândurile participanților la Reuniunea I.T.I., Bucureşti, 1964". Observați, vă rog, că din textul citat lipseşte numele Beatei Fredanov. Şi asta fiindcă în vara lui 1986, Beate Fredanov a plecat în străinătate, la fiul ei, pentru a-şi rezolva o problemă de sănătate, nu a mai revenit niciodată, iar cei plecați deveneau non-persoane, numele lor nu mai putea fi menționat public.*

— Tot la fel cum lipseşte, din ce ai citit, numele Cătălinei Pintilie. Pentru aceleaşi motive. Ei, dar pentru că tu eşti atât de serios, hai să povestesc eu ceva cât de cât amuzant. Înainte de a da admitere la facultate, mama i-a dat un telefon lui George Vraca, cu care eram în relații de prietenie, dacă nu cumva eram şi ceva rude, să îl roage să mă asculte şi să vadă ce îmi poate pielea. Vraca m-a chemat la Teatrul „Armatei", unde se află azi Teatrul „Nottara", m-a urcat pe scenă şi mi -a cerut să spun ce aveam pregătit. Eu nu ştiam că era un pic surd, el mă îndemna să spun „mai tare, mai tare" şi se tot apropia de scenă, îndreptându-şi urechea dreaptă spre mine ca să audă mai bine. Când am terminat, mi-a spus: „Dragă, poți să dai admitere. Măcar o calitate ai – aceea că nu dai din mâini". Pe vremea aceea mi-a scăpat sensul spuselor lui Vraca. Ceva mai târziu mi-am dat seama câtă dreptate avea şi câtă importanță avea controlul riguros al mâinilor, al jocului. Peste patru ani l-am poftit la producția cu *Hamlet* de la Institut, iar, un an mai încolo, nu mică i-a fost mirarea când i-am spus că debutez la Teatrul Național, cu *Eminescu* de Mircea Ştefănescu, în regia lui Sică Alexandrescu.

Dar să revenim la Beate Fredanov. Ți-am spus că ținea foarte mult la studenții talentați, că socotea de datoria ei să facă asta, se mândrea chiar cu pedagogia ei teatrală, diferită de a altor profesori. Sigur că ea a rămas în istoria şcolii şi cu nebuniile ei partinice, cu felul în care lua în serios, prea în serios, politica partidului. Susținea sus şi tare că munca de actor e asemănătoare celei de miner. Uite o mică poveste. Eu am fost coleg cu Irene Flamann, care acum e actriță la Teatrul Național din Timişoara. Irene era, pe vremea aceea, o fată tare emotivă, plângăcioasă. La un moment, când Irene a început să plângă din cine ştie motiv doar de ea ştiut, doamna Beate a apostrofat-o hotărât „Cum Flamann, ai înnebunit, cum poți să plângi tocmai azi, când au fost semnate acordurile de la Elian!" Biata Irene, nu ştia ce să creadă, dar şi-a înghițit pe loc plânsul. Cu toate originalitățile astea, cu toată înflăcărarea ei de comunist, de care văd că se râde şi azi, ea a avut în palmares câteva generații bune de studenți, câțiva studenți remarcabili care i-au trecut prin mână.

— *Cine v-au fost colegii de clasă, de generație, de promoție, cum se spune?*

— În anul 1960, s-au constituit patru clase paralele. Cred că am fost o generație foarte bună, care ar putea fi şi ea, la rândul ei, socotită o „generație de aur",

precum cea din '56. La clasa doamnei Fredanov am fost coleg cu Virgil Ogăşanu, cu Costel Constantin, cu Cătălina Pintilie, cu Irene Flamann, cu Mircea Creţu, Petre Gheorghiu, Constanţa Comănoiu, Felicia Grigorescu, Smaragda Olteanu, Remus Mărgineanu, Grun Monu, Mihai Stan, mai era şi un irakian care aveau prenumele Tarik. I-am mai avut la clasă ca lector pe Zoe Anghel-Stanca, ca asistenţi, la început pe Mihai Dimiu, apoi pe Iulian Necşulescu. De la celelalte clase ar trebui menţionaţi Valeria Seciu, Mariana Mihuţ, Ovidiu Iuliu Moldovan, Monica Ghiuţă, Ştefan Radof, Mircea Andreescu, Dan Săndulescu, Vistrian Roman, Ilinca Tomoroveanu, Lucia Mayer Cosmescu, Florina Cercel, Mariana Cercel, Hamdi Cerchez, Mircea Cosma, Maria Dumitrache, Lucian Iancu, Dan Necşulea, Mariella Petrescu, Sergiu Cioiu, Andrei Zaharia.

— *Da, cu adevărat mulţi, foarte mulţi buni... Deci, Beate Fredanov v-a fost profesorul titular la clasă. Dar aţi mai avut şi alţi profesori. V-aş ruga să-i numiţi pe câţiva dintre ei...*

— Zoe Anghel a fost o profesoară bună, ca şi doamna Beate, foarte ataşată de studenţi, posesoarea unei excelente metode de predare. Şi-a valorificat-o şi în calitate de regizoare. Mihai Dimiu a lucrat destul de puţin cu noi, nu a prea fost pe placul doamnei Fredanov, nici Iulian Necşulescu, care a venit la noi la clasa pe când eram în anul al III-lea, nu a stat prea mult, a avut şi el oarecare neînţelegeri cu profesoara titulară. Cel mai mult şi cel mai bine am lucrat aşadar cu Beate Fredanov şi cu Zoe Anghel Stanca, iar la „producţii", cum li se spunea spectacolelor din Institut, eu am colaborat foarte bine cu Ion Cojar.

— *Disciplinele teoretice cu cine le-aţi făcut? Istoria teatrului, de exemplu...*

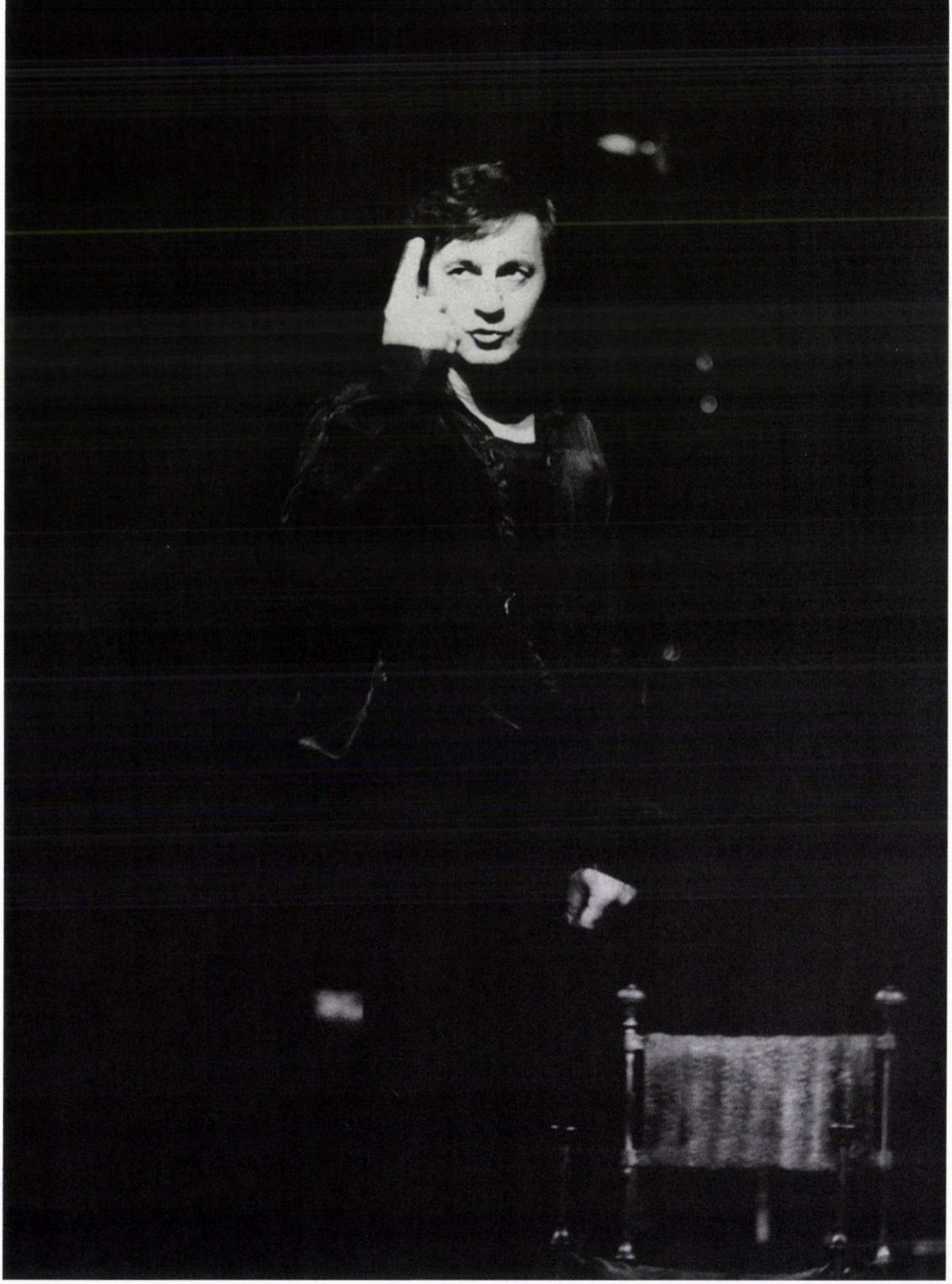
— Ovidiu Drimba, profesorul Octav Gheorghiu, căruia noi îi spuneam Moş Gheorghiu, I-am avut şi pe Mircea Mancaş. La „Vorbire scenică" a fost Sandina Stan, la scrimă a fost maestrul Pellegrini.

— *Maestrul Pellegrini e evocat cu dragoste de mai toţi foştii lui studenţi...*

— Pe bună dreptate. De exemplu, duelul nostru, al meu şi al lui Costel Constantin, de la *Hamlet,* spectacolul din toamna lui 1963, a rămas celebru. A fost un duel bun, coordonat de Pellegrini. L-am prezentat şi în faţa actorilor de la Royal Shakespeare Company care veniseră cu *Regele Lear.*

— *Cum aţi avut-o vreme de patru ani profesoară la clasă pe Beate Fredanov, nu mă îndoiesc că aţi învăţat după metoda stanislavskiană. Într-o carte a sa, carte intitulată Scenele teatrului românesc (Editura UNITEXT, Bucureşti, 2004), Marian Popescu susţine că ea a fost impusă învăţământului teatral românesc încă din 1945, numai că în 1948, spre pildă, Stanislavski nu era încă tradus în româneşte. În 1950, apare o primă ediţie, cenzurată, a cărţii* Viaţa mea în artă. *Ceva mai târziu, apare* Munca actorului cu sine însuşi. *Profesorul Valeriu Moisescu scrie, în cartea autobiografică* Persistenţa memoriei, *că, în vremea în care a fost domnia-sa student, metoda cu pricina era predată reducţionist. Nu mă îndoiesc că are dreptate. Îl confirmă un articol publicat în nr. 1 din 1956 al nou înfiinţatei reviste* Teatrul, *Camil Petrescu, care scria: „Sistemul marelui Stanislavski n-a fost cunoscut la noi de la început în forma lui cea mai indicată, ci a fost dintâi apanajul unor pretinşi bine-informaţi şi atotştiutori, care s-au oferit să facă, pretindeau ei, operă de pionieri mai mult după ureche şi după crâmpeie de articole, traduse şi cunoscute la întâmplare". Articolul lui Camil Petrescu se încheie în felul următor: „Trebuie să se studieze din nou, serios, sistemul lui Stanislavski şi să se scoată din el tot ce e de scos. Se va descoperi deja enorm de mult".*

În *Hamlet* de W. Shakespeare



Cu Mariana MIHUȚ în *Dragă mincinosule* de Jerome Kilty

— Eu cred că metoda stanislavskiană e una foarte bună, performantă, care îşi conservă şi azi valoarea. Ea stimulează jocul de tip realist, relaţii autentice între personaje, cunoaşterea personajului. Da, am învăţat după metoda lui Stanislavski, iar ceea ce am făcut mai târziu la „Bulandra", sub conducerea lui Liviu Ciulei, a demonstrat, cred, în ceea ce mă priveşte, eficienţa respectivei metode. E o metodă care acordă mare atenţie conservării acurateţei poveştii în teatru, iar teatrul are nevoie de poveste. De altfel, şi teatrul american de bună calitate se bazează pe valorificarea metodei cu pricina.

— *Neîndoielnic. Metoda a fost acolo propagată mai cu seamă de Lee Strasberg, cel care din anul 1950 a condus „Actors'Studio", înfiinţat în 1947 de Elia Kazan.*

— Iar Liviu Ciulei, care a practicat un enciclopedism al artelor spectacolului – el a fost actor, scenograf, regizor – a cultivat o formă de realism, un „realism magic" foarte apropiat de metoda lui Stanislavski. El a practicat un realism îmbogăţit de metaforă. Nici atunci când a montat, în 1964 (eu nu eram încă în Teatrul „Bulandra"), *Opera de trei parale*, Liviu Ciulei nu s-a limitat la strictul realism brechtian.

— *Eu ştiu, din păcate doar din cărţi, precum cele ale profesoarei Ileana Berlogea – ea i-a dedicat regizorului chiar o monografie, intitulată* Liviu Ciulei – Regizor pe patru continente *(Casa de presă şi editură Rampa şi Ecranul) –, că* Opera de trei parale *a surprins tocmai prin sensurile multiple identificate de regizor. El a plasat întreaga acţiune în curtea interioară a unui bloc american din anii '30. Pe de altă parte, Ciulei a accentuat umanitatea lui Mackie Şiş, admirabil jucat atunci de Toma Caragiu...*

— În teatru orice este posibil, cu condiţia să fie făcut bine. Iar acest bine pleacă de la o bună şcoală a interpretării unui personaj. E ceea ce am învăţat în Institut de la Beate Fredanov. Iar experienţa mea în Teatrul „Bulandra", ceea ce am învăţat de la maestrul Liviu Ciulei a confirmat eficienţa acestei metode.

Fragmentez această convorbire cu Ion Caramitru, pentru a insera:

• Un pasaj din celebrul articol *Teatralizarea picturii în teatru*, publicat în nr. 2 din 1956 al revistei *Teatrul*, pasaj care îl confirmă pe partenerul meu de dialog: *„Teatrul, faţă de alte arte, este foarte generos în puterea lui de sugerare. Un amănunt, dacă este pus în valoare, ajută pe spectatori să cofabuleze, şi trimiterea în această lume imaginativă a spectatorului poate fi făcută cu precizie. Poate, doar, muzica lasă şi mai multă libertate imaginaţiei receptivului... În arta teatrului, dorinţa de a arăta totul creează tocmai în libertatea spectatorului de a imagina. Măiestria actorului de teatru constă, în mare măsură, în a sugera cu un element, ferind întregul, lăsându-l la puterea de completare a spectatorului".* Şi, mai departe, Liviu Ciulei scria: *„Teatralizare nu de dragul teatralizării, nu pentru a stârni artificial interesul, sau pentru a face neapărat altfel decât realitatea imediată, ci pentru* o realitate transmisă cu imagini specifice artei scenice. *(s.m., M.M.) Nu arhitectură înghesuită şi minimalizată pe o scenuţă, nu clădiri reproduse cu efort inutil, din carton, ci imagini scenice, poetico-dramatice, concretizate în decoruri".*

• Bazându-se pe opinii exprimate de Antonio Giulio Bragaglia, de Jean-Louis Barrault ori de Fernando Wagner, în cartea *Personajul în teatru* (Editura Meridiane, Bucureşti, 1966), Valentin Silvestru scria: *„Atitudinea personală, critică faţă de rol, e o condiţie logică a procesului reflectoriu în arta dramatică; nu există argumente pentru a demonstra că un actor nu a interpretat în felul său personajul. Acesta se naşte din inspiraţia procurată de către scriitor, devine o ipoteză scenică de extracţie regizorală şi e creat inevitabil de către actor... Şcoala românească de teatru, afirmând realismul scenic ca orientare fundamentală a artei dramatice, consideră drept vitală gândirea critică a actorului, pe măsura idealului artistic al publicului..."*

— *Am asupra mea un material documentar cuprinzând spectacolele în care ați jucat pe scena „Casandrei". Firește, trebuie reamintită prima dumneavoastră întâlnire cu marele rol Hamlet, cel cu care aveați să vă reîntâlniți 22–23 de ani mai târziu, în magnificul spectacol de la „Bulandra", în regia lui Alexandru Tocilescu. L-ați mai jucat pe profesorul Miroiu din Steaua fără nume de Mihail Sebastian, în regia lui Ion Cojar. Necunoscuta era Ilinca Tomoroveanu. Rolul acesta l-ați jucat alternativ cu Virgil Ogășanu. Din cartea Elisabetei Munteanu, carte pe care am mai citat-o, aflăm că „Ion Caramitru a avut sinceritatea, poezia și căldura lui Miroiu, prezentându-l ca pe un visător cu aer adolescentin". Ați mai jucat superbul rol Treplev din Pescărușul, alternativ cu Sergiu Cioiu, în spectacolul regizat de Zoe Anghel-Stanca...*

— Nu, aici e necesară o corectură. Nu l-am jucat pe Treplev la „Casandra". Nu a mai fost timp pentru asta. Am repetat rolul la clasă, dar în spectacolele de la „Casandra", Treplev a fost interpretat exclusiv de Sergiu Cioiu...

— *Corectură utilă. Aș putea chiar să spun că mi-ați dat apă la moară și aș putea să vă vorbesc ore în șir despre precaritatea posibilităților de documentare, despre dezastrul din arhivele în care ar trebui să se păstreze documentele teatrului românesc. Dar, să trecem peste... Cum erau spectacolele de la Casandra din acea vreme? Erau spectacole în lege? Interesau ele cu adevărat lumea teatrală bucureșteană? Aveați public plătitor, altul decât cel recrutat dintre colegi, prieteni, familie? Se vorbea despre aceste montări? Aveau ele o semnificație profundă pentru viitorul unui actor în formare?*

— „Casandra" era foarte urmărită în vremea aceea. A fost și mulți ani după. A contat, desigur, și faptul că Studioul era plasat într-o zonă centrală a Bucureștiului, acolo unde erau, sunt plasate marile teatre ale Capitalei. Iar în contextul vieții teatrale, culturale a Capitalei, o premieră de la „Casandra" chiar avea importanță. Înainte de generația mea, au fost câteva spectacole care au consolidat prestigiul Studioului. Generația „Dinică–Moraru" a realizat un excelent spectacol cu *O scrisoare pierdută*. Un student argentinian, se numea Raul Serrano, a montat în stagiunea 1960/1961, sub conducerea profesorului Moni Ghelerter, farsa în trei acte *Centrul înaintaș a murit în zori*, în care din nou a excelat Gheorghe Dinică. Distribuția era numeroasă, spectacolul era uimitor.

Cu un an înaintea promoției mele a făcut realmente senzație spectacolul cu piesa *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, un studiu scenic remarcabil după piesa lui Brecht. Spectacol în care Ștefan Iordache era extraordinar. Era un actor format, gata să preia orice rol. Un actor pe care orice teatru din România și l-ar fi dorit.

Ce pare azi aproape neverosimil e că noi, de exemplu, am jucat Hamlet nu doar la „Casandra", ci și în turnee. Am ajuns să jucăm spectacolul și la Sala Palatului. Am avut de înfruntat servituțile acelui „decor minimal" despre care vorbește comentariul din care ai citat adineauri. Ne-au dat doar o repetiție, nu prea am avut timp să ne acomodăm cu spațiul. Am deschis noi cât am putut decorul, dar... Chiar îmi amintesc că în scena din iatacul reginei, când Hamlet îl omoară pe Polonius, pe care îl juca Virgil Ogășanu, a fost tare greu să trecem peste handicapul diferenței de spațiu. O distanță care la „Casandra" era de vreo doi metri, s-a amplificat substanțial la Sala Palatului. Ogășanu nu mă vedea, era ascuns. El a calculat secundele ce ar fi trebuit să treacă din momentul în care eu anunțam „moartea șobolanului" și clipa în care șobolanul era străpuns de spada lui Hamlet. Mie mi-a luat, evident, mult mai mult timp până să ajung acolo și să înfig spada în Polonius. Iar Ogășanu a căzut cu mult înainte. Dincolo de acest detaliu care acum

pare amuzant – îți dai seama că nu l-am perceput deloc ca atare în seara cu pricina – ar fi de spus că în acea seară, la un spectacol studențesc, Sala Palatului care, e adevărat, nu avea dimensiunile de acum, dar oricum era pe atunci cea mai mare sală de spectacole a Bucureştiului, a fost plină ochi. Iar în sală se afla un mare actor, Valeriu Valentineanu, care îl jucase pe Hamlet. Între cele două războaie mondiale, George Calboreanu, Vraca şi Valentineanu au jucat acest rol în aceeaşi perioadă. Valentineanu, care la vremea spectacolului nostru era deja un om în vârstă, m-a aşteptat după spectacol, mi-a dat nişte sfaturi. Oricum, nu e puțin lucru să îl aştepte pe un student, unul dintre cei mai celebri interpreți ai lui Hamlet. Sunt mărturii care spun chiar că Valeriu Valentineanu ar fi fost cel mai bun interpret al lui Hamlet, dintre cei trei pe care i-am numit. Oricum, sala de la „Cassandra" era veşnic plină. Cum să nu fi fost aşa, bunăoară, la spectacolul cu O scrisoare pierdută, al promoției 1960/1961, coordonat de maestrul Finteştanu, cu Marin Moraru în Dandanache, Dorina Lazăr în *Coana Joițica*, Jorj Voicu în *Cațavencu*, Marian Hudac în *Trahanache*?

Îți spuneam despre prezența lui Valeriu Valentineanu la spectacolul cu Hamlet. Într-o zi, pe când jucam în Steaua fără nume, vine la mine Victor Moldovan, care era asistent la una dintre clasele paralele, şi îmi spune „vezi că diseară vine maestrul Sică la spectacol". E vorba despre Sică Alexandrescu, pe atunci prim-regizor la Teatrul Național. Maestrul a venit, numai că îndată după încheierea actului întâi, am aflat că maestrul Sică a plecat. Ne-am gândit cu toții că Maestrului nu i-a plăcut spectacolul. Dar imediat după încheierea reprezentației, acelaşi Victor Moldovan a venit să îmi spună că Sică Alexandrescu dorea să merg la el, la Teatrul Național, lunea următoare, la ora 9. De emoție, am întârziat vreo cinci minute, Maestrul mă aştepta. Naționalul funcționa pe atunci în clădirea de azi a Teatrului „Odeon". Mi-a spus pe un ton sever că e prima şi ultima oară când îmi iartă întârzierea, că dacă ea se va repeta nu voi mai avea de-a face cu el. Nu a acceptat să îngaim nicio scuză. Întrevederea a fost scurtă. Mi-a spus apoi că a doua zi, la ora 10 trebuie să vin la repetiții, că voi juca în spectacolul *Emin şi Veronica* şi că îl voi juca chiar pe Eminescu.

— *Primul dumneavoastră rol de actor profesionist. Care a fost spectacolul de absolvență, cel în urma căruia ați primit diploma de actor?*

— Cu Hamlet mi-am dat licența. Am făcut şi o lucrare scrisă, o analiză de rol.

— *Invitația lui Sică Alexandrescu a însemnat un fel de avanpremieră la viitoarea repartiție? Pe vremea aceea repartițiile erau obligatorii...*

— Nu, deloc. Discuția cu Maestrul a avut loc cândva imediat după Anul Nou 1964. Repetițiile au durat vreo două luni, dacă nu mai mult...

— *Din documentarul meu, rezultă că premiera ar fi fost pe 6 iunie 1964...*

— Aşa trebuie să fi fost. Premiera a avut loc în apropierea zilei comemorării morții lui Eminescu. Repartiția a fost după avanpremieră, Bucureştiul era declarat „oraş închis", nu puteai prinde post în Capitală. Cum eram foarte ocupat cu repetițiile de la „Național" şi cu spectacolele de la „Casandra", nu mi-am putut pregăti foarte bine examenul de stat, care era compus din mai multe probe. Am luat o notă ceva mai mică la unul dintre examenele teoretice şi în clasamentul final am ieşit pe locul trei sau patru. Şef de promoție a fost Mircea Andreescu, iar imediat după el a fost Dan Săndulescu. Eu am fost repartizat la Teatrul din Braşov. M-am dus la Braşov, mi-am făcut angajarea, dar cum jucam deja în *Emin şi Veronica*, Teatrul Național a înaintat o cerere de detaşare. Mi s-a acordat o detaşare de şase luni, care a fost mai apoi prelungită. Între timp, la Național

am mai fost distribuit în *Să nu te joci cu dragostea* în regia lui Moni Ghelerter, iar către sfârşitul stagiunii am jucat în *Vlaicu Vodă*, în regia lui Sică Alexandrescu. Am jucat rolul Mircea Basarab. Oficial, l-am înlocuit pe Emanoil Petruț pe care, vezi Doamne, Sică Alexandrescu îl dăduse afară din distribuție. De fapt, Petruț avea filmări şi făcuse un aranjament cu Maestrul. Ca să nu se creeze un precedent, ca nu cumva să prolifereze ideea că actorii Naționalului pot cere să fie înlocuiți fiindcă au filmări, Sică Alexandrescu l-a scos „disciplinar" pe Emanoil Petruț din rol şi, uite aşa, am ajuns să joc eu în *Vlaicu Vodă*. Astfel mi-am făcut anul obligatoriu de stagiatură, prin detaşare la Teatrul Național. În mod similar, s-au petrecut lucrurile cu Valeria Seciu şi cu Ilinca Tomoroveanu. După ce anul cu pricina s-a scurs, Teatrul Național a organizat un concurs în urma căruia se intenționa angajarea noastră. Or, eu nu am mai vrut să rămân acolo. Doream să merg la „Bulandra".

— *Erați de-acum actor profesionist, deja cunoscut. Poza dumneavoastră apăruse pe coperta numărului din iunie 1964 al revistei* Teatrul. *O poză din spectacolul Eminescu. Despre anul petrecut la Teatrul Național, dar şi despre opțiunea pentru „Bulandra", v-aş propune să revenim în dialogul nostru de mâine.*

(Fragment din volumul *Cu Ion Caramitru de la Hamlet la Hamlet*, în curs de apariție în seria noastră, „Galeria teatrului românesc".)

După 20 de ani, promoția 1964 a Institutului de Artă Teatrală şi Cinematografică

Ana CIONTEA

„Cred că teatrul presupune un mister extraordinar"

Ana Ciontea a absolvit Universitatea de Teatru şi Film „I.L. Caragiale" în 1982, la clasa Ion Cojar. A jucat la Teatrului Tineretului din Piatra Nemţ, Teatrul Giuleşti, Teatrul Mic, Teatrul Naţional „I.L. Caragiale", Teatrul L.S. Bulandra, Teatrul Naţional „Marin Sorescu" din Craiova. Timp de 12 ani a fost angajată la Théâtre de L'Union, Limoges, Franţa unde, printre alţii, a colaborat cu Silviu Purcărete şi Tompa Gábor. De curând, a revenit în România şi poate fi văzută la Teatrul Naţional, în spectacolul *Un duel* după A.P. Cehov, regia Alexandru Dabija.

Mirela Sandu: *La ce vă gândiţi când vine vorba de teatru?*

Ana Ciontea: Pasiune. Cred că teatrul presupune un mister extraordinar. Unul dintre cele mai frumoase lucruri pentru mine este să-l experimentez. În teatru nu poţi spune că ştii dinainte cum vor decurge lucrurile şi tentaţia de a vedea ce se ascunde în spatele acestei taine este enormă.

M.S.: *Când aţi terminat anul IV de facultate, Valentin Silvestru spunea despre dumneavoastră că sunteţi o mare speranţă. Cum vedeţi această remarcă acum, după mulţi ani de teatru?*

A.C.: L-am cunoscut pe Valentin Silvestru la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ după spectacolul cu *Piticul din grădina de vară* de D.R. Popescu, pus în scenă de Nicolae Scarlat în care jucam Maria. Era un extraordinar om de teatru, interesat de evoluţia actorilor de la terminarea facultăţii până la maturitate. Mă bucur că m-a investit cu încrederea domniei sale. Când suntem tineri şi pornim la drum, avem mare nevoie de sprijinul celor din jur. Cred că oamenii care se ocupă de fenomenul teatral au marea responsabilitate de a depista talentele şi de a le încuraja. Este foarte important pentru viitorii actori, regizori sau scenografi. Revenind la remarca, extrem de măgulitoare a domnului Silvestru, îndrăznesc să cred ca trebuie să conservăm în permanenţă acea fragilitate a condiţiei de speranţă.

M.S.: *Povesteaţi foarte frumos despre orele de actorie ale domului Ion Cojar. Ce au însemnat pentru dumneavoastră perioada facultăţii şi profesorii pe care i-aţi avut?*

A.C.: Am avut norocul să fiu la clasa lui Marin Moraru şi a Adrianei Popovici, de care mă leagă o prietenie puternică. Începând cu anul III, l-am avut profesor pe Ion Cojar. La clasa paralelă preda Amza Pellea, iar în institut mai erau profesori Octavian Cotescu, Dem Rădulescu, Olga Tudorache, Petrică Vasilescu, Sanda Manu. Şcoala a fost un moment de graţie, pentru că eram protejaţi, şi pasiunea pentru teatru s-a şlefuit, s-a pus în forme. Încet, încet, am înţeles că nu ne puteam exprima oricum, ci doar respectând anumite reguli, dar rămânând proaspeţi şi adevăraţi. Pentru noi a fost o perioadă foarte importantă, deoarece nu făceam altceva decât şcoală. Nu ni se dădea voie să jucăm în teatre, se considera că trebuie să rămânem în laboratorul de clasă până se cristalizau lucrurile învăţate. Nu exista decât obiectivul *cursuri*: dimineaţa cursurile teoretice şi după-amiaza cele de actorie. Era o permanentă baie de teatru.

M.S.: *Cât de importantă este întâlnirea cu un profesor şi cât poate interveni el în formarea unui actor?*

A.C.: Cel mai bine este să iei de la fiecare ceea ce ţi se potriveşte, ceea ce te ajută pentru a te dezvolta. Este foarte important să simţi că profesorul are încredere în tine şi să poţi comunica cu el. De la Marin Moraru, Adriana Popovici şi Ion Cojar am avut multe lucruri de învăţat, dar de la fiecare altfel. Profesorul este cel care îl ajută pe actor să îşi găsească identitatea artistică şi propriul fel de a se exprima. Talentul nu se poate da în şcoală. Poţi doar să îţi şlefuieşti talentul nativ şi mijloacele actoriceşti. Eram entuziaşti. Cred că acesta este un lucru foarte important în meseria noastră. Entuziasmul şi motivaţia sunt esenţiale în ceea ce facem.

M.S.: *După terminarea facultăţii aţi mers la Piatra Neamţ...*

A.C.: Fiind şefă de promoţie, am putut alege şi am mers la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ. În anul IV am fost invitaţi la festivalul organizat de teatru cu *Gustul mierii* de Shelagh Delaney şi cu *Iertarea* de Ion Băieşu. Am luat şi premiu. A fost primul contact cu o scenă profesionistă. Mi-a plăcut atmosfera, festivalul de la Piatra Neamţ era un eveniment special în peisajul teatral românesc. Am întâlnit actori, regizori, mi-au plăcut mult teatrul, sala şi scena pe care am jucat. Am fost angajată şi am avut norocul să fac parte dintr-o trupă foarte bună. Acolo l-am întâlnit şi pe soţul meu, actorul Paul Chiribuţă. Am jucat împreună. Am stat doar trei ani, însă Teatrul din Piatra Neamţ a rămas mereu în inima mea.

M.S.: *Care vă erau colegii din acea perioadă?*

A.C.: Traian Pârlog, Ion Muscă, Florin Măcelaru, Corneliu Dan Borcia, Cornel Nicoară, Paul Chiribuţă, Puiu Dănilă, Coca Bloos, Carmen Petrescu, Gelu şi Avram Birău. Apoi au mai venit Maia Morgenstern, Simona Măicănescu, Oana Pellea, Liviu Timuş, Ioana Albu.

M.S.: *Aţi fost de curând la aniversarea Teatrului Tineretului. Cum v-aţi simţit?*

A.C.: La cea de-a cincizecea aniversare a teatrului, am constatat că toţi cei care am jucat pe acea scenă avem ceva în comun. Sunt legături care durează peste timp şi ne apropie sufleteşte. Este un loc în care a rămas multă energie creatoare, un spaţiu unic.

M.S.: *Era o atmosferă specială...*

A.C.: Tinerească. S-au făcut spectacole importante. După terminarea facultăţii, Piatra Neamţ era ca o continuare a şcolii. Învăţau şi cei tineri şi cei mai în vârstă. Toţi erau deschişi lucrurilor noi, încercând în acelaşi timp să se perfecţioneze.

M.S.: *De-a lungul carierei v-aţi întâlnit cu regizori importanţi: Andrei Şerban, Silviu Purcărete, Alexandru Dabija, Tompa Gábor...*

A.C.: Aşa este. M-am întâlnit cu artişti, cu oameni, cu roluri extraordinare. După Piatra Neamţ, m-am angajat la Teatrul Giuleşti actualul Odeon, apoi la Teatrul Naţional din Buccureşti am lucrat cu Andrei Şerban. Fiecare experienţă a fost diferită de cealaltă.

M.S.: *Pe Andrei Şerban îl asociaţi cărui rol sau cărui moment?*

A.C.: Anilor de după revoluţie, atât de importanţi pentru fiecare dintre noi, şi de întâlnirea cu *Trilogia antică* la care, în vara lui 1990, am lucrat şaizeci de actori timp de trei luni, de dimineaţa până noaptea. Construiam ceva, veneam în contact cu un fel de a face teatru benefic, entuziast, iar în contextul social de atunci, spectacolul a dat o direcţie. Undeva era un loc în care se făcea un lucru extraordinar:

În *Orestia* de Eschil, regia Silviu Purcărete

În *Trei surori* de A.P. Cehov, regia Silviu Purcărete

În *Piticul din grădina de vară* de D.R. Popescu, regia Nicolae Scarlat

În *Un duel* de A.P. Cehov, regia Alexandru Dabija

Trilogia antică. Cred că eram fascinați cu toții de Andrei Șerban, de ceea ce ne propunea și de rolurile extraordinare pe care le jucam în acel spectacol. Eu interpretam Electra. Continuă să rămână o experiență unică în viața mea.

M.S.: *Cum se desfășurau repetițiile?*

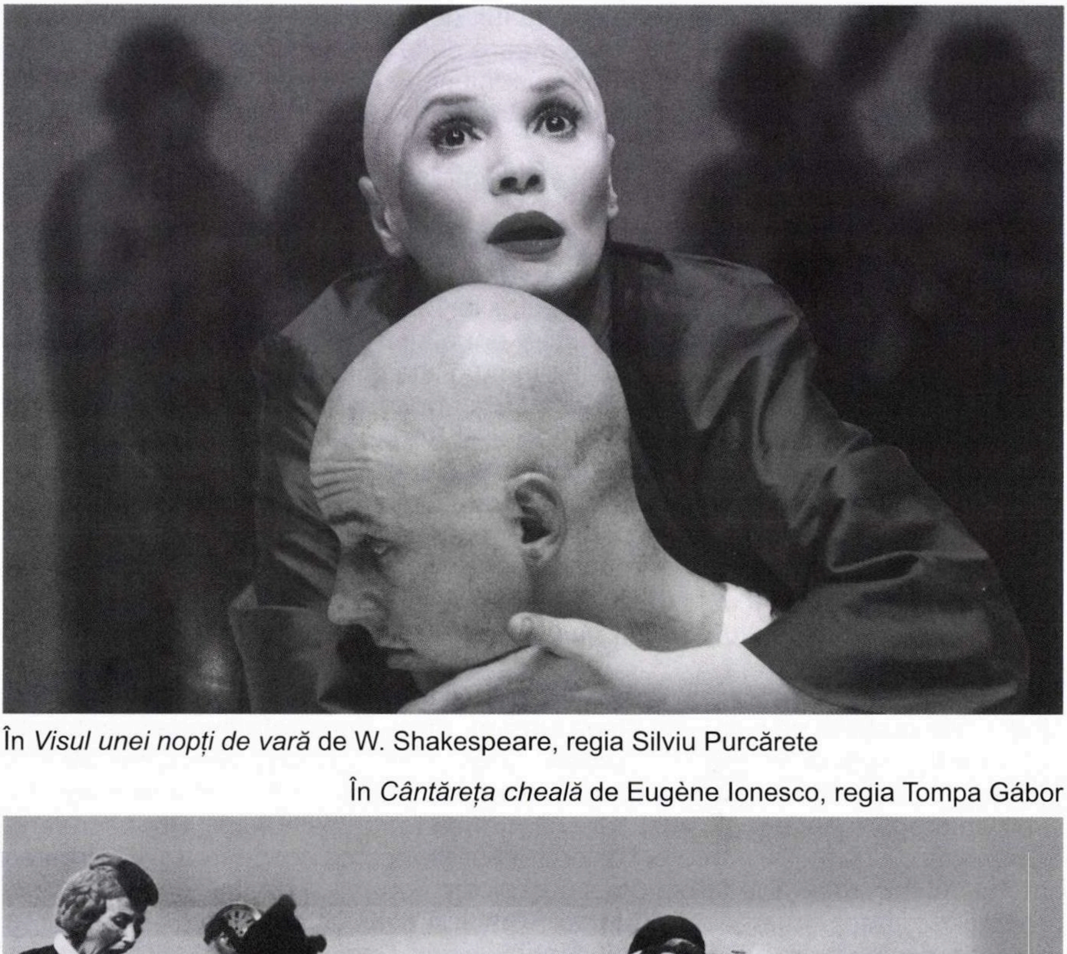
A.C.: Tot teatrul era plin. Se repeta în toate cotloanele în greaca veche, o limbă pe care nu o înțelegeam. Eram distribuite câte două persoane pe rol, dar interpretările erau foarte diferite. A fost uluitor să descoperim cum de la un actor la altul personajul era diferit, deși aveam aceleași partituri. Timp de trei luni nu am simțit oboseala, indiferent că eram tineri sau mai în vârstă. Nimeni nu se plângea și aveam energie cât zece. Nu ne mai săturam, ca de un lucru plăcut și bun. Exista o comunicare, o buna dispoziție. E așa de bine în teatru când se anulează legile fizicii, când nu mai există timp sau oboseală! Se topeau vârstele. Eram trup și suflet adunați pentru a realiza ceva, pentru a da fiecare ce are mai bun. Am jucat *Trilogia antică* atât în București, cât și în străinătate, și a fost întodeauna foarte bine primită. Eram mândri de ceea ce făceam și credeam în Andrei Șerban.

M.S.: *După perioada* Trilogiei antice *ce a urmat pe firul carierei dumneavoastră?*

A.C.: Drumul unui actor, cred eu, este strâns legat de evoluția lui ca om. Este foarte bine când se întâlnește cu regizorul care îi potențează calitățile, iar rolul pe care i-l propune corespunde evoluției sale interioare. Pe Alexandru Dabija l-am întâlnit la Piatra Neamț când a pus în scenă *Jucăria de vorbe*, o adaptare după *Cartea cu jucării* de Tudor Arghezi. Am lucrat foarte bine. Eu abia terminasem facultatea și nu doream decât să-mi realizez visurile despre teatru. Întâlnirea cu Alexandru Dabija sau cu Nicolae Scarlat care m-a distribuit în Nina Zarecinaia din *Pescărușul* au fost prilejuri benefice împlinirii mele profesionale. Era din partea mea o dăruire fără rezerve. Aveam de-a face cu texte foarte bune, cu regizori extraordinari și cu o atmosferă foarte plăcută. Făceam teatru și toată viața mea era în rolurile respective.

M.S.: *Ce înseamnă pentru dumneavoastră să fiți pe scenă? Ce căutați prin intermediul teatrului?*

A.C.: Cel mai important lucru este să poți accepta că ești un veșnic debutant, să fii capabil să dăruiești în permanență, să vorbești prin intermediul rolurilor cât mai autentic. Nu este ușor, pentru că în teatru căutăm mereu recunoașterea și avem tendința de a ne odihni pe succesele trecute. Dar trebuie să revenim în permanență la punctul de plecare, să ne lăsăm deschisă căutarea, încercarea de primenire a sufletului și de perfecționare a mijloacelor artistice. Dacă aș ști să spun ce caut prin intermediul teatrului, aș scrie sau aș ține prelegeri. Răspunsul cred că este în ceea ce fac și în cum fac. Poate că este naivitate, dar am încă dorințe și visuri. Sunt undeva în mine și le simt cum fierb și doresc să le dau viață, să le transfer personajelor mele. Este ceva în mine care mă împinge și mă cheamă spre meseria aceasta. Sunt în căutarea unor roluri care să corespundă cât mai mult acestei zbateri interioare. Cred că mă caracterizează această neliniște de a-mi pune la încercare capacitatea creatoare și de a găsi o identitate a ei. Nu pot face teatru numai prin mijloace tehnice, pe lângă acestea am nevoie și de o implicare umană totală. Este o căutare artistică și umană care mă preocupă, mă interesează, mă emoționează. Dar nu are importanță câtă zbatere depun, important este să pot respira ușurată după efortul depus.



În *Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare, regia Silviu Purcărete

În *Cântăreța cheală* de Eugène Ionesco, regia Tompa Gábor

Cred că fiecare actor îşi are alchimia lui, dozele lui. Este o fiinţă ciudată. Nu există reţete magice şi nu există cineva care să te înveţe să faci într-un fel şi să fii sigur că totul va fi bine fără să te oboseşti sau să te implici. Munca actorului nu poate fi cuantificată sau pusă în reguli stricte, presupune o permanentă căutare şi preocupare.

M.S.: *În urmă cu doisprezece ani aţi plecat în Franţa. Cum a fost perioada de acolo?*

A.C.: Mă întâlnisem deja cu Silviu Purcărete la Teatrul Naţional din Craiova, unde am jucat în *Piticul din grădina de vară* şi la Teatrul Mic, unde am jucat în *Piaţeta*. În 1996, Silviu a fost numit director la Théâtre de l'Union din Limoges şi am avut apoi şansa să lucrez cu el câtiva ani buni. A fost o experienţă fantastică din mai multe puncte de vedere: întâlnirea cu o altă cultură, o altă limbă, un alt fel de a vedea teatrul şi mai ales, întâlnirea cu un mare artist. La Limoges am lucrat cu Silviu Purcărete, dar şi cu Tompa Gábor şi Radu Penciulescu. Am avut parte de roluri foarte frumoase şi de spectacole foarte bune. Am jucat în multe oraşe din Franţa. A fost un noroc şi o binefacere. O îmbogăţire sufletească şi artistică. Mărturisesc că satisfactia de a exprima în limba franceză nuanţele pe care le doream a fost imensă şi s-a datorat unei munci asidue. Dar am reuşit să mă eliberez de corsetul limbii franceze.

M.S.: *Silviu Purcărete şi Paul Chiributţă au înfiinţat acolo o şcoală. Ce se dorea cu aceasta?*

A.C.: Era un învăţământ în alternanţă. Pe bazele şcolii româneşti, dar folosind şi alte metode de lucru. Pe lângă cursuri, Silviu Purcărete punea spectacole cu studenţii, apoi ei reveneau la şcoală. Scopul era formarea unui actor cât mai disponibil şi cât mai bogat în expresie. Se baza foarte mult pe improvizaţie dar şi pe un progam pedagogic vast care cuprindea teatru psihologic, Shakespeare, *Commedia dell'arte*. Pe parcursul celor trei ani se încerca acoperirea şi explorarea cât mai multor zone. Era la Limoges o explozie fantastică de tinereţe. Cele cinci promoţii de până acum joacă în toată Franţa şi satisfacţia este că i-au avut ca profesori pe Silviu Purcărete, Radu Penciulescu, David Esrig, Natalia Zvereva, Jacques Lassalle, Irina Promptova, Mladen Materiç, Paul Chiribuţă, Gelu Colceag, Niki Woltz.

M.S.: *Dumneavoastră ce aţi predat?*

A.C.: Am ţinut câteva workshop-uri de teatru psihologic, construcţia personajului, relaţia cu partenerul, analiza în acţiune a textului dramaturgic.

M.S.: *Apoi aţi revenit în ţară. A existat un motiv anume?*

A.C.: Când am plecat, nu ne-am propus să rămânem pentru todeauna. Cred că timpurile sunt acum mult mai flexibile, se poate călători mult mai uşor. Nu am tăiat niciodată contactul cu România, cu rădăcinile noastre. Pentru mine şi soţul meu este o întoarcere normală. Sigur că nu am mai găsit aceeaşi realitate pe care am lăsat-o acum doisprezece ani. Lucrurile au evoluat şi în bine şi în rău, dar asta este viaţa.

M.S.: *Aţi revenit pe scena Teatrului Naţional după mulţi ani. Cum aţi regăsit atmosfera?*

A.C.: Am mai jucat în 1999 la Teatrul Odeon, în *Saragosa – 66 de zile.* Cred că există multe talente în România şi teatrul românesc are ce spune lumii. Sigur că sunt spectacole mai reuşite sau mai puţin reuşite, dar cred că există o preocupare adevărată pentru teatru. Ceea ce mă surprinde şi mă bucură este faptul

că azi, oamenii merg la teatru şi toate sălile sunt pline, deci este nevoie de teatru. Am avut din nou bucuria să lucrez cu Alexandru Dabija şi a fost o mană cerească. Dramatizarea dupa nuvela *Un duel* de Cehov este foarte interesantă, personajul pe care îl joc, Maria, îmi place mult, colegii mei sunt actori nemaipomeniţi, sala este în permanenţă plină. Iată o justificare pentru a face teatru!

M.S.: *Simţiţi o diferenţă între publicul din Franţa şi cel din România?*

A.C.: Poate că publicul francez este mai greu de cucerit, este mai cartezian. Comunicarea cu publicul românesc mi se pare că este mai caldă, dar şi respingerea este mai evidentă. Am fost surprinsă să văd în Franţa cum publicul era dornic să discute după spectacol cu actorii, să întrebe ce nu a înţeles sau să revină asupra momentelor care nu i-au plăcut, să-i întrebe pe actori de ce au jucat aşa, ce au vrut să transmită. Îşi fac temele foarte conştiincios, de multe ori citesc textul înaine de spectacol. Alegerea spectacolului este foarte bine motivată: fie vin pentru a asculta textul, fie au văzut o altă montare înainte şi vor să vadă cum este realizat spectacolul sau rolurile respective. Poate că uneori acest lucru ştirbeşte misterul şi magia. Noi suntem mai dispuşi să ne hrănim cu frumuseţea şi emoţia de pe scenă într-un mod mai direct, cred eu... În ceea ce-i priveşte pe colegii actori francezi, lumea teatrului seamănă şi suntem la fel de generoşi, de preocupaţi, de nesiguri. Avem nevoie să ne reconstruim de fiecare dată ca să mergem mai departe. Suntem sensibili la orice privire, la orice nuanţă, la orice critică. Sensibili şi dăruiţi. Copii, câteodată.

M.S.: *Cum a fost să vă întâlniţi cu Tompa Gábor în Franţa?*

A.C.: A fost o experienţă extraordinară cu *Cântăreaţa cheală* pe care Tompa Gábor a pus-o în scenă la Théâtre de l'Union, Limoges, fiind invitat de Silviu Purcărete. Am avut un turneu de două luni la Theatre Athénée „Louis Jouvet" din Paris despre care se spune că are una dintre cele mai frumoase săli de teatru din Franţa. Echipa era formată din actori români şi francezi. Actorii români erau Paul Chiribuţă, Simona Măicănescu şi cu mine. Am avut un succes fantastic, aplauzele depăşeau zece minute. Am avut privilegiul să jucăm două luni *Cântăreaţa cheală* cu o distribuţie româno-franceză, într-un teatru superb, în mijlocul Parisului. Tompa Gábor are o atenţie deosebită pentru actorii cu care lucrează, un fel de grijă dusă până la extrem, îl preocupă detaliile şi te face să te simţi foarte important în tot ceea ce construieşti împreună cu el.

M.S.: *Ce înseamnă pentru dumneavoastră omul Silviu Purcărete?*

A.C.: Un mare prieten, un om bun. În relaţia cu Silviu este bine să fii cât mai simplu şi mai natural. Este genul de om căruia nu-i plac prefăcătoriile.

M.S.: *Ce vă doriţi pentru următoarea perioadă?*

A.C.: O să încep repetiţiile la *Tartuffe* de Molière, la Teatrul Naţional din Bucureşti, cu regizorul Andrei Belgrader, cu care nu am mai lucrat. Voi juca Elmire. Noutatea îmi dă multă energie. Îmi place să „explorez", zonele mai putin vizibile ale fiecărui personaj şi, în felul acesta, să completez „harta" propriei mele personalităţi. Mă străduiesc să-mi transform spaimele şi neîncrederea în „combustibil" pentru scenă. Atunci când reuşesc, respir. Este un exerciţiu permanent care mă ajută să simt gustul adevărat al vieţii. Când transmit pe scenă măcar o fărâmă din toată această zbatere, am impresia că-mi împlinesc menirea.

A consemnat Mirela SANDU

Daniela ANENCOV:

„Sunteţi copilăria mea"

Cine nu o ştie sau nu şi-o mai aminteşte pe Daniela Anencov? Ondine din spectacolul de absolvire, Mary Poppins sau atâtea şi atâtea alte roluri. Dar de Daniela şi Aşchiuţă a uitat cineva? Dar de Hapciu, clovnul cu nasul roşu şi buzunarele pline de şotii? Pe Daniela, actriţa blondă, cu ochii mari, albaştri, cu zâmbetul mereu pe buze, o poţi prinde între două avioane pe drumul dintre Bucureşti–Paris–New York, pentru că de ani buni joacă rolul de bunică. S-a născut la 19 ianuarie 1941 la Aiton, undeva în Ardeal, într-o familie de medici. A absolvit IATC în 1966, cu rolul *Ondine* din piesa omonimă a lui Jean Giraudoux. Pe scena Teatrului din Constanţa, unde a fost repartizată, a jucat în *Azilul de noapte*, *Prietena mea Pix*, *Războiul cu Troia nu va avea loc*. Apoi, venirea în Bucureşti la Teatrul „Ion Creangă" i-a adus a altă serie de roluri importante, la fel ca şi pe scena Teatrului Excelsior, unde, alături de alţi colegi, se numără printre fondatori. A primit numeroase premii, culmind cu Premiul special al UNITER pentru Teatrul de copii în 2003. Un punct de referinţă în activitatea ei este cea din televiziune, începută în 1958 şi unde *„mi-am confundat şi confruntat propria viaţă cu succesele şi experienţele oferite de micul ecran, alături de parteneri îndrăgiţi de copii, cu care am intrat, cum s-a spus în legendă"*. Este o plăcere să stai de vorbă cu ea, să-ţi deşerte sacul ei plin de amintiri şi să-ţi pară rău că nu ai la dispoziţie o carte din care să transpară optimismul, umorul, tenacitatea, voinţa, sârguinţa, puterea de a îndura şi de a ierta a unei personalităţi solare ca a ei.

Raluca Tulbure: *Dacă am apela la matematică şi am face un calcul simplu, de câţi ani eşti în atenţia publicului?*

Daniela Anencov: De peste 40 de ani, dacă ţinem cont şi de faptul că eram încă studentă când am început colaborarea cu Televiziunea,dar şi cu Radioul.

R.T.: *Când te-ai decis să devii actriţă, a fost un moment special care te-a determinat sau asta ai vrut de la început?*

D.A.: Din copilărie. Nu-mi doream să mă joc de-a altceva. A fost ceva decis de mică. Nu au existat alternative. La Budeşti, unde am copilărit, era un post local de radio şi am început să recit poezii încă înainte de a şti să citesc.

R.T.: *Care a fost primul tău contact cu o scenă profesionistă?*

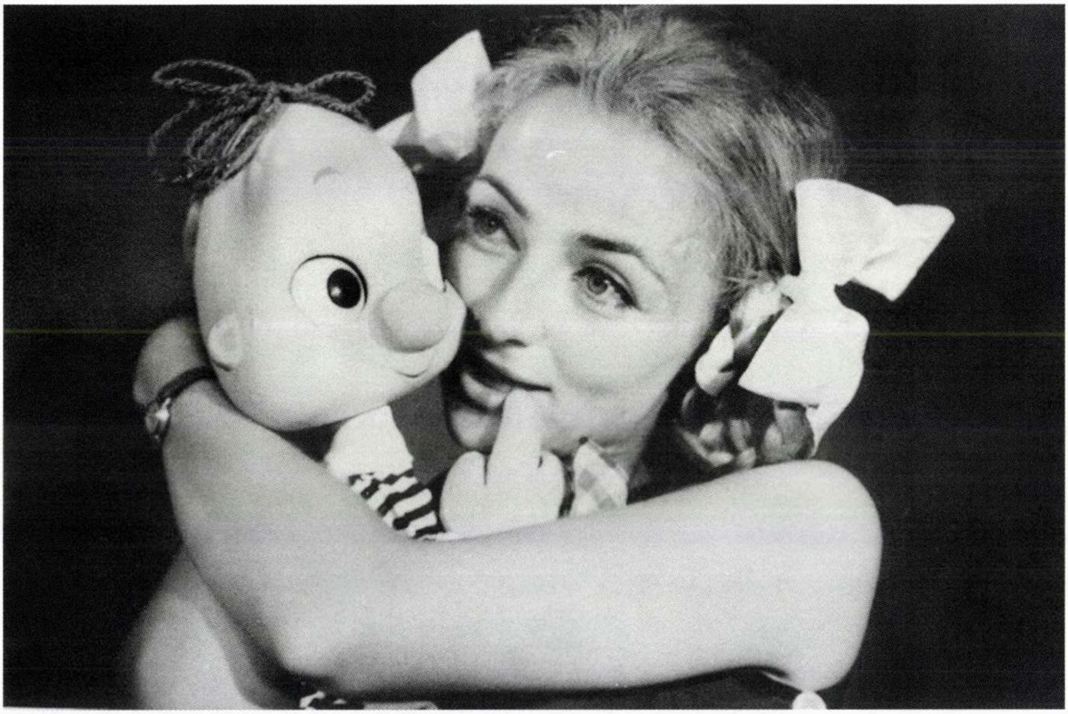
D.A.: Am ales Teatrul din Constanţa.

R.T.: *Cum s-a produs trecerea la teatrul de copii? Spuneai undeva că teatrul de copii te-a ales şi nu invers?*

D.A.: Teatrul „Ion Creangă" mi-a oferit posibilitatea de a veni în Bucureşti. M-am simţit ca peştele în apă în repertoriul pentru copii, m-am simţit preţuită şi iubită de copii şi atunci mi-am zis de ce nu? Nu era în discordanţă cu teatrul pentru adulţi, am jucat şi la „Creangă" în spectacole ca *Toate pânzele sus,* rolul Adnana, care a fost debutul meu propriu-zis în Bucureşti. A fost ca-n filme! S-a îmbolnăvit actriţa principală, Magda Popovici, şi am intrat eu. A fost şansa mea!

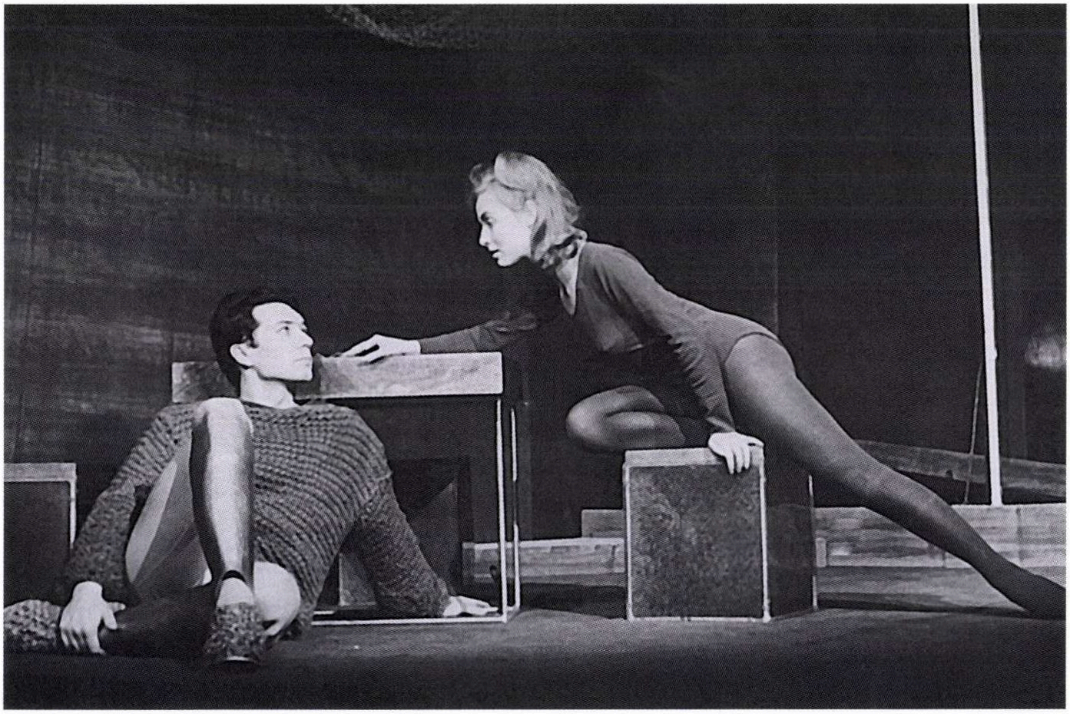
R.T.: *Eu mi-a aduc aminte şi de* Act veneţian *de la Teatrul Excelsior, dar şi de* Ondine, *despre care toată lumea vorbeşte cu admiraţie. Te-aş întreba dacă un actor care face teatru pentru copii ar trebui să aibă nişte calităţi speciale? Copiii te pot iubi necondiţionat pentru că eşti prinţesă, sau motan sau Albă ca Zăpada, aşa te ştiu ei şi mai rar ţin minte numele actorului.*

D.A.: Trebuie să fie mult mai generos, pentru că satisfacţiile nu sunt pe măsura investiţiei. Mai trebuie să aibă uşurinţa de a face gimnastică sufletescă, pe care ori o ai din naştere, ori o obţii prin educaţie.



Cu *Aşchiuţă*

În *Ondine* de J. Giraudoux



Cu *Hapciu*

R.T.: *Ai fost una dintre primele vedete adevărate încă de pe vremea când televiziunea se făcea „pe viu". Ce a însemnat televiziunea în viața ta?*

D.A.: Totul. Mi-a dat şansa popularității şi spun că a fost steaua mea norocoasă. Datorită televiziunii am intrat în casele a milioane de oameni, care m-au primit, care mă aşteptau seară de seară, îmi scriau, îmi trimiteau cadouri, iar când ne întâlneam pe stradă era ca şi cum eram cei mai buni prieteni. Şi acum mă emoționează când oameni din diverse medii sociale mă opresc şi-mi spun: „Faci parte din copilăria mea!"

R:T.: *Spuneai că admiratorii îți trimiteau scrisori, cadouri. Ce puteai primi, oare, prin poştă de la ei?*

D.A.: Am primit un pui de vulpe, un miel care mi-a ros covoarele.

R.T.: *Ce vremuri! Cine s-ar mai gândi la aşa ceva în ziua de azi? Să revenim la momentul* Daniela *cu* Aşchiuță*, personaje care dăinuiesc în amintirea multora dintre noi şi apoi să amintim de Hapciu.*

D.A.: Succesul cuplului cu Aşchiuță (actorul-păpuşar Justin Grad) i-a determinat pe cei din televiziune să înființeze o secție specială care să răspundă la scrisori. Am fost denumiți „eroi legendari". Hapciu este mândria mea, pentru că în contextul unei concurențe teribile între televiziunile apărute după 1989, emisiunea *Ba da, ba nu* a fost gândită de Liana Săndulescu atât de bine încât, datorită personajului meu am reuşit să reiau prietenia cu mii de copii din noile generații, probabil copiii copiilor de pe vremea lui Aşchiuță.

R.T.: *Deci, a fost o revenire în atenția publicului?*

D.A.: Da, pentru că am fost interzişi de regimul comunist. Eram prea spontani, emisiunea era în direct şi era teama ca nu cumva să instigăm.

R.T.: *Oameni care ți-au marcat evoluția profesională?*

D.A.: În primul rând, părinții mei, a căror genă o moştenesc, care m-au înțeles şi m-au ajutat, m-au sprijinit necondiționat. Apoi, toți oamenii de teatru, de film, de televiziune, compozitorii cu care am avut contact de-a lungul carierei mele şi de la care am învățat tot ce m-au lăsat să „fur". Primul pe care l-aş menționa este Andrei Brădeanu, soț, tată şi mare regizor de teatru şi televiziune, datorită căruia am avut parte de mari satisfacții artistice şi ale cărui spectacole mi-au adus premii importante. Apoi, Alecu Popovici, cunoscut scriitor pentru copii, Marietta Sadova, Ion Cojar, compozitorii Aurel Giroveanu şi Dan Bălan, poeta Nina Cassian.

R.T.: *Ți-a fost vreodată teamă de vreun rol?*

D.A.: Da. În spectacolul *Stop! În top... Daniela*, unde trebuia să mă „droghez" cu curaj şi forță până la ridicarea cortinei, neavând încredere în forma finită a recitalului.

R.T.: *De* Mary Poppins *nu ți-a fost teamă?*

D.A.: Nu, dimpotrivă. Am avut o imensă bucurie de a juca acest personaj, pentru că într-un fel, se aseamănă cu natura mea: sensibilă, perfecționistă, dar şi timidă în acelaşi timp.

R.T.: *De unde îți iei optimismul şi veselia pe care le împrăştii în jur? Este Daniela tristă vreodată?*

D.A.: Este o întrebare încuietoare. Pentru toată lumea sunt aşa cum spui, dar, bineînțeles că am şi eu momentele mele de tristețe, de durere şi chiar de disperare, pe care din pudoare îmi permit să nu le dezvălui.

R.T.: *Ce te deranjează la vremurile pe care le trăim?*

D.A.: Mitocănia, exhibiționismul, nonvaloarea promovată ca valoare, deşi ştim cu toții cât este de efemeră şi fac aici referire la vedetele de paie, nivelul general de mediocritate.

R.T.: *Ce ți-ar fi plăcut să joci și n-ai jucat?*

D.A.: În fiecare etapă a vârstei am avut câte o dorință care nu s-a împlinit.

R.T.: *Crezi că există o rețetă a succesului? Tu ai una?*

D.A.: Cred că e foarte simplu. Ce faci trebuie să faci cu poftă, cu adevăr, cu bucurie și cu dăruire.

R.T.: *Mi-a căzut în mână albumul aniversar al Teatrului „Ion Creangă", pe a cărui scenă ai străbătut mai mult de 15 ani, și nu te-am regăsit în paginile lui. Cum reacționezi la o astfel de „omisiune"?*

D.A.: Nu este prima dată când se întâmplă un astfel de impact neplăcut cu „epitetele" pe care le-am enunțat mai sus, caracteristice zilelor noastre. Deși, sunt unul dintre membrii fondatori ai Teatrului Excelsior mi s-a întâmplat să mă lovesc de același impact.

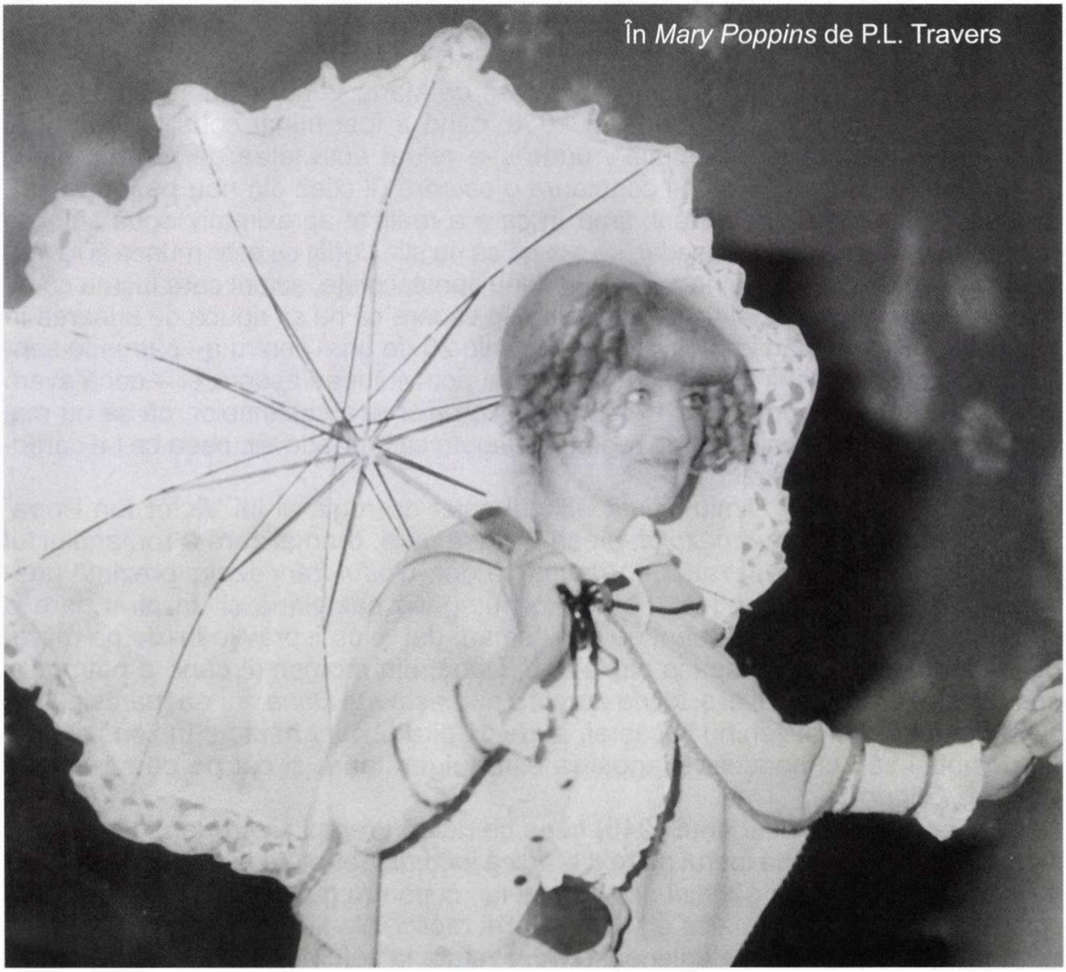
R.T.: *Cum e să joci rolul de bunică a trei nepoți? E mai greu decât pe scenă?*

D.A: E altceva și este mult mai greu.

R.T.: *Dar mai plin de satisfacții!*

D.A: La fel ca și în teatru...

Interviu realizat de Raluca TULBURE



În *Mary Poppins* de P.L. Travers

MEMORIA TEATRULUI

Claudia DIMIU

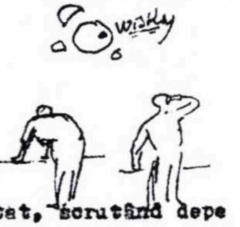
Ultimul caiet de regie al lui VICTOR ION POPA

„Nu ştiu ce este talentul, ştiu ce este munca şi râvna", declara **Victor Ion Popa** într-o conferinţă rostită la Ateneu. Lăsăm la o parte munca fizică desfăşurată de „cel mai de seamă regizor român" – cum l-a numit Ion Sava pe Victor Ion Popa – în atelierele teatrului înainte de premieră, când ajuta, corecta, ameliora ceea ce nu terminaseră ori nu efectuaseră prea bine croitorii, tapiţerii, tâmplarii, dulgherii, vopsitorii şi ne referim strict la activitatea propriu-zisă de punere în scenă. Din 50 de ani şi 8 luni cât a trăit (exact cât Molière!), Victor Ion Popa a activat în teatru 16. A debutat ca regizor în 1924. A lucrat la două teatre din ţară şi la nouă din Bucureşti. Până în 1946, când s-a stins, sunt 22 de ani. Din aceşti 22, şase nu a activat în teatru. La plecarea din formaţiunea condusă de Maria Ventura, în 1932, a rămas fără angajament de regizor până în 1938, când a fost numit consilier teatral al organizaţiei „Muncă şi voie bună", unde şi-a reluat activitatea de regizor. Deci, pe scaunul regizoral, pe care-l considera o catedră (îl citez din nou pe Ion Sava), Victor Ion Popa s-a aflat 16 ani, timp în care a realizat aproximativ două sute de spectacole! Avea dreptate, aşadar, să spună că nu ştie decât ce este munca şi râvna. Ce era talentul său ştiau bine cei ce-i vedeau spectacolele, actorii care lucrau cu el, colegii regizori, scriitorii, criticii. Dacă avem în vedere că nu se apuca de punerea în scenă a unei piese până nu o citea de cel puţin 20 de ori – pentru a-i pătrunde sensurile şi nuanţele, pentru a ajunge la cea mai potrivită idee asupra ei – dacă avem în vedere repetiţiile, urmărirea executării decorurilor şi a costumelor, ca să nu mai vorbim de alcătuirea caietelor de regie, înţelegem că, într-adevăr, ceea ce l-a caracterizat a fost efortul şi zelul.

În colecţia Mihai Dimiu există ultimul caiet de regie al lui Victor Ion Popa. Este vorba de *Golful francezului*, piesă în şase părţi, dramatizare a romanului lui Daphné du Maurier, realizată de Vladimir Tudor. *Golful francezului* prezintă naşterea şi zădărnicirea dragostei dintre o frumoasă castelană şi un pirat care o cucereşte cu un comportament de gentleman, dar şi cu ispràvile lui de pe mare. El s-a îndrăgostit de frumoasa castelană, Dona, din momentul când a pătruns – prin efracţie – în castelul ei şi tot de atunci o numeşte *ma Dona*. Iar ea, părăsindu-şi viaţa de la Londra şi venind la castel, aude de piratul care bântuie în zonă şi face tot posibilul să-l cunoască. Dragostea este fulgerătoare şi cât pe ce să-l coste viaţa pe Gilbert.

Pe copertă e indicat anul 1945, ceea ce ne dă dreptul să credem că atunci a început Victor Ion Popa lucrul pe text – adică lecturile repetate şi extrem de atente nu pentru pătrunderea gândirii dramaturgului, ci pentru găsirea/ajungerea la imaginile vizuale („viziunea", zice el), ale fiecărei replici, ale fiecărei situaţii. Piesa s-a jucat la Teatrul Nostru în stagiunea 1946. Prefaţa la volumul *Scrieri despre teatru*

- 44 -



PARTEA IV.

La ridicarea cortinei Adam se plimbă agitat, scrutând depe terasă, marea, privind parcul, aşteptând.

UDE (coborând de sus) Tot n'a venit?

AM Nu! Iar domnii, iată-i, se întorc acum din parc!

UDE Sunt furioşi?

AM Sir Harry mai puţin, dar sir Rockingam... de două ori, de azi dimineaţă, când au sosit, au vrut să urce s'o vadă... Până acum am reuşit să-i împiedic - dar a treia oară, teamă mi-e că...

UDE Ce se va întâmpla acum?

AM Cine se gândea, că vor sosi aşa, pe neaşteptate!

UDE Un om prudent s'ar fi gândit!

AM In castelul ăsta toţi sosesc pe neaşteptate! Parcă ar fi han nu castel!

UDF O! Dacă în seara aceia aşi fi fost eu aici, nu se întâmpla aşa ceva! N'o lăsam să plece! N'o lăsam să facă asemenea... Dar mă mir de dumneata - om în toată firea, cu aparenţă de seriozitate...

AM (plictisit) Exact! (enumerând) La seră i-am dus, la grajduri au fost, câinii i-au văzut...şi acum se întorc!

UDE Le-ai spus că e bolnavă?

AM Da, şi că vizita lor ar turbura-o mult, i-ar agrava febra...

UDF Ce ne facem? Ce ne facem?

AM Domnişoară Prude, iată ce te rog: ia copiii şi du-te spre ţărm. Poate o întâlneşti pe mylady venind spre castel. Explică-i, îndrumează-o, zoreşte-o...

UDE Si dacă sir Harry vrea să-şi îmbrăţişeze copii?

Biblioteca Judeţeană MUREŞ TÂRGU MUREŞ

alcătuit de Vicu Mândra în colaborare cu Sorin Popa, fiul regizorului (Editura Meridiane, Bucureşti, 1969), relatează despre ultimele săptămâni din viaţa regizorului, când „Pregătea *Unchiul Vania* la Naţionalul bucureştean, şi *Golful francezului* la Teatrul Nostru şi *Casa cu două fete* de Mircea Ştefănescu pentru Teatrul Comedia când durerile l-au covârşit". *Lista spectacolelor puse în scenă de Victor Ion Popa* publicată la sfârşitul volumului nu conţine însă şi *Golful francezului*. Din *Teatrul românesc*, volumul VIII de Ioan Massoff aflăm că piesa s-a jucat în 1946–1947, stagiune care, consideră reputatul istoric, s-a desfăşurat „sub zodia dramatizărilor". Caietul de regie a rămas neterminat şi piesa s-a jucat, într-adevăr, la Teatrul Nostru, cum ne spun Vicu Mândra şi Sorin Popa, dar după încetarea din viaţă a lui Victor Ion Popa. Înseamnă că, odată inclusă în repertoriu, ea nu a fost abandonată, deşi teatrul nu mai dispunea de o forţă artistică aptă să scoată din ea un spectacol de seamă. Ioan Massoff nu comunică vreo părere despre spectacol, actori sau regie. Nu spune decât: „Şi apoi, încă o dramatizare (mult prea multe!), după un roman celebru – *Golful francezului* de Vladimir Tudor (autor cu piesă jucată la Naţional), după un roman de Daphné du Maurier".

Documentul este o dactilogramă de 88 de pagini pe hârtie pelur. Regizorul a notat pe copertă: *„Text de regie / Victor Ion Popa / 1945 / Golful francezului"*. 60 din cele 88 de pagini conţin intervenţii ale regizorului: desene, adnotări, unele (puţine) corectări sau completări ale textului, unele (puţine) ştersături.

Dactilograma piesei *Golful francezului* diferă de caietul de regie preconizat de Haig Acterian în 1931. După ce bătuse drumurile Germaniei şi ale Austriei pentru a aduna cunoştinţe despre arta punerii în scenă, Haig Acterian a scris, între altele, un articol intitulat *Caietul de regie*. El lasă să se înţeleagă că primele caiete de regie au apărut în Germania, la începutul secolului al XX-lea şi mărturiseşte că l-a şi văzut (în Biblioteca Naţională vieneză) pe cel realizat de regizorul Altmann pentru piesa *Măsură pentru măsură*. Exigentul, severul Acterian se arăta nemulţumit că, în România, spectacolele nu numai că nu se lucrează cu caiet de regie, dar că teatrul nostru încă se mai practică, după un obicei vechi şi urât, zice el, cu rolurile scoase pentru fiecare interpret în parte, şi nu cu textul întregii piese încredinţat pentru studiu fiecărui actor. Haig Acterian afirmă că, în cazul caietului de regie „dactilogramele vor avea paginile îndoite: în stânga textul, în dreapta locul lăsat alb pentru însemnările punerii în scenă. „Pentru fiecare frază din stânga, regia din partea dreaptă va avea indicaţiuni psihologice, estetice şi comentarii de interpretare. Fiecare mişcare scenică va avea o schiţă care va fixa tabloul. Astfel, caietul de regie cere o muncă destul de grea, pentru ca notarea prin perifraze şi schiţe de desen a spectacolului să fie cât mai veridică". Diferă şi de cel preconizat de însuşi Victor Ion Popa în 1941. El consideră, la rândul său, că piesa de pus în scenă trebuie citită repetat şi îndelung; că „tot ce-a ieşit astfel nesilit în luminişul minţii, prin simplă lectură, trebuie însemnat pe text. Aceste însemnări formează cheagul de temelie al spectacolului şi sunt cea dintâi potecă deschisă spre «caietul de regie» – acel text, în care vor fi puse, aproape cuvânt cu cuvânt, toate intonaţiile, toate gesturile şi toate mişcările ce vor compune jocul actoricesc". Şi Victor Ion Popa vorbeşte de necesitatea acelor jumătăţi de file albe, ori chiar file întregi intercalate în dactilogramă rezervate adnotărilor.

Golful francezului nu e dactilografiată pe jumătăţi de file, nici nu e prevăzută cu foi intercalate. Din acest punct de vedere nu corespunde celor două definiţii ale caietului de regie citate. Din punctul de vedere însă al adnotărilor, el este în bună

măsură un caiet de regie. Unul neterminat şi corespunzând nu atât teoriilor despre ce trebuie să fie un asemenea instrument de lucru, cât practicii vremii, abia desprinse de un mod prea economicos de a folosi hârtia în realizarea spectacolelor... Din cele şase părţi ale piesei, regizorul a lucrat patru, ultimele două rămânând doar cu textul dactilo. Cele 60 de pagini pe care regizorul a făcut adnotări conţin: microplantaţii de decor, desene figurând oameni în mişcări sau atitudini cerute de situaţiile scenelor, puncte însoţite de o literă (iniţială a numelui personajului), săgeţi indicând mişcarea personajului, liniuţe paralele semnificând scara ce duce la etaj şi pe care se va plasa câte un personaj etc. Şi conţin cuvinte. Scrise mărunt de către regizor, ele aduc unele mici corectări pe text: undeva autorul dramatizării o pune pe o servitoare să spună că tânăra castelană şi copiii ei au descins din trăsură. Regizorul (care era şi scriitor, şi publicist) face înlocuirea de bun simţ a cuvintelor *au descins* cu *s-au dat jos*... Pe unele pagini regizorul a scris doar 10–12 cuvinte. Pe altele – peste o sută. Ele sunt: precizări ale unor gesturi, explicaţii ale unor replici, indicaţii despre cum stau personajele în scenă, despre locul unde stau, despre poziţia unora faţă de altele, ori faţă de elementele de decor.

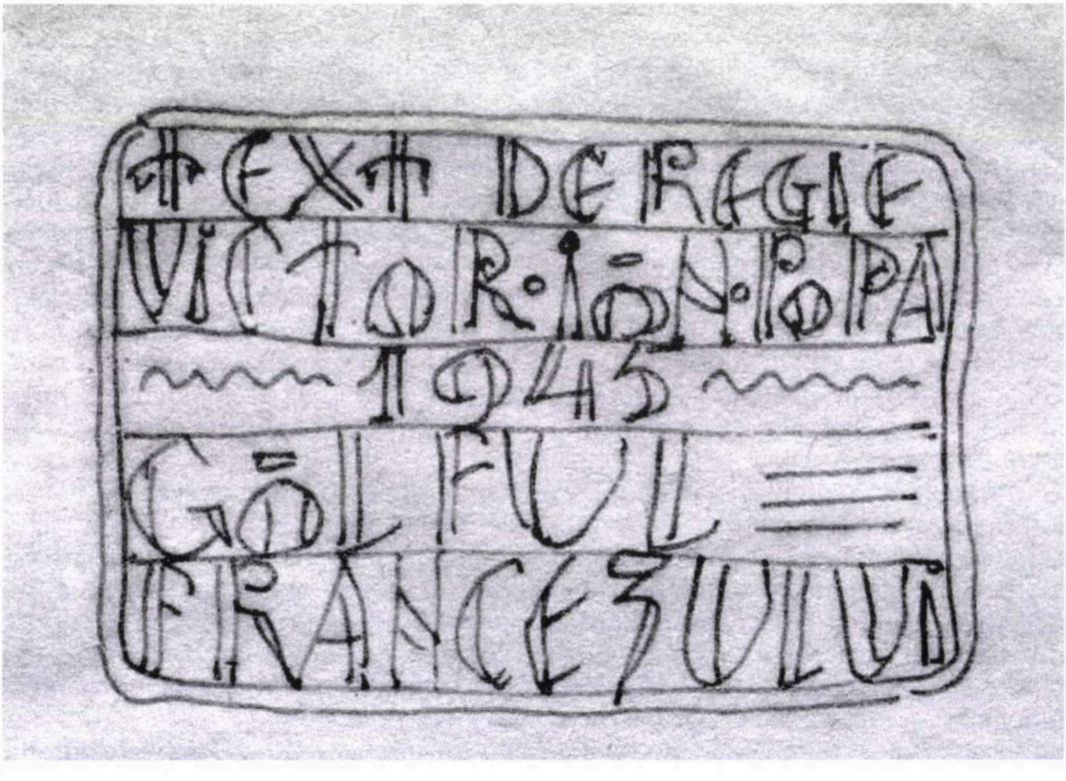
Scena întâi – având rolul de a preciza cadrul desfăşurării acţiunii – e mai lucrată regizoral, în sensul că mişcările personajelor sunt indicate amănunţit. Cuvintele scrise mărunt (şi uneori necitet) le arată pe cele două femei angajate să pună sălile castelului nelocuit în ordine scoţând husele care apăraseră mobilierul. Pentru felul cum va rezolva vizual primele două replici, Victor Ion Popa şi-a făcut însemnări conţinând mai multe cuvinte decât cele rostite de personaje: „Lisbeth: *Dumneata ai mai servit aici*? Mary: *Şi acum un an, când au venit de la Londra, la vânătoare. De ce*?" Pentru aceste două scurte replici, Regizorul a prevăzut că Lisbeth va sta *„cu spatele la cămin"* şi că Mary *„care era plecată în dosul fot/oliului/ de la cămin şi nu se vedea, se ridica de i se vedea numai capul"*. Aşadar, conform textului, la ridicarea cortinei pe scenă se află două personaje. Conform regiei, spectatorului nu i se arată, în primele clipe, decât unul, Lisbeth, pentru că, trebăluind, Mary se ciucise după o mobilă. Toate acestea sunt mişcări şi elemente fireşti, specifice lucrului celor două femei. În plus, personajul ascuns şi ivindu-se de după un fotoliu produce şi un oarecare haz. În aceeaşi scenă, se poate citi o indicaţie care transformă un gest care-l implică pe un al treilea personaj într-unul strict personal. Lisbeth intuieşte că Mary se află într-o relaţie apropiată cu Adam, administratorul castelului. Vrând s-o anunţe pe Mary că tocmai coboară, întinde mâna spre direcţia din care acesta venea. Notaţia lui Victor Ion Popa este: *„îl arată pe scară. Când apare Adam, Lisbeth lasă repede mâna, trecând la alt gest – mâna la nas"*. Mi se pare un gest plin de omenesc, o încercare (nereuşită) de a nu lăsa să se vadă despre ce vorbeau.

În absenţa (semi)filelor albe rezervate unor observaţii mai dezvoltate, Victor Ion Popa îşi face însemnările între rândurile dactilografiate ori în marginile foilor, ceea ce-l obliga la o maximă concizie. De aceea multe sunt scurte. Dar cuprinzătoare. Când stăpâna castelului face cunoştinţă cu noul administrator (în scena III), acesta se dedă la comentarii asupra numelui său. Regizorul prevede: *„Dona se duce la fund, uşă, ca şi când i-ar întoarce spatele"*. Înţelegem că Dona alege să-l pună pe individ la punct cu oarecare delicateţe. Câteva pagini mai departe, în scena V, nefericitul îşi reia fraza cu care se recomandă, cu *„primul om din biblie..."* Dramaturgul a cerut în paranteză: *„se opreşte sub privirea severă a Donei"*. Regizorul

nuanțează: *„Se face mic sub privirea ei şi serios"*. Pe câte o replică regizorul notează două, trei schimbări ale tonului vocii ori ale debitului verbal. Astfel, pentru una în care îndrăgostitul vrea să spună ce deosebire face între *mulțumire* şi *fericire*, regizorul l-a programat pe actor să: schițeze un moment de gândire, să-şi privească mâna, s-o închidă în pumn, să glăsuiască ponderat şi calm; să folosească un *„ton întunecat şi înăbuşit"*, apoi unul *„muzicalizat"*, să se mişte preț de câțiva paşi uşori, să scoată un oftat...

Dona a părăsit Londra pentru că s-a săturat de viața pe care o ducea acolo şi a venit pe țărmul mării la linişte şi la aer curat. Ea cere să se deschidă toate uşile, toate geamurile şi discută cu administratorul, cu guvernanta copiilor ei, cu cei doi bărbați îndrăgostiți de ea tocmai între ramele uşilor sau ale geamurilor. Desenele regizorului indicând personajele rezemate de cele două extreme ale uşii/geamului apar pe dactilogramă ca un fel de laitmotiv vizual.

Nu putem şti de câte ori a citit Victor Ion Popa textul acestei piese înainte de a-l adnota. Adnotările s-au făcut însă în două serii. Primele – marea majoritate – s-au făcut cu cerneală albastră, care între timp s-a îmbrunit; cele dintr-o revenire ulterioară sunt scrise cu un stilou cu peniță puțin mai groasă şi cu cerneală de un albastru închis. Dacă ar fi fost lucrat cu câteva luni înainte, caietul de regie pentru piesa *Golful francezului* ar fi fost nu doar terminat, ci şi mai bogat. Ar fi fost, sigur, *„bucşit de note şi însemnări"*, aşa cum Victor Ion Popa susținea, pe când era sănătos, că trebuie să fie un caiet de regie. Din păcate, suferința şi sfârşitul regizorului au lăsat acest caiet neterminat, poate doar început.



Constantin PARASCHIVESCU

Suava Corina

Ce ciudată poate fi o viaţă de actor! Şi ce nedreaptă, uneori. M-am gândit la asta când mi s-a cerut să scriu despre cariera unei actriţe care a strălucit o clipă pe la mijlocul secolului trecut, a mai străbătut onorabil o perioadă, apoi a dispărut din atenţia publică pe când mai era încă în plină forţă creatoare: **Corina Constantinescu**. Generaţia mea, albită de ani, păstrează imaginea ei de afirmare spectaculoasă într-un rol care a entuziasmat şi a prins rama aurită a consacrării, *Nora* de Ibsen. Era în 1956. Cu parteneri memorabili – Gheorghe Ionescu-Gion, Liviu Ciulei, Septimiu Sever. Ce ne-a cucerit? Frumuseţea întâi, armonia feţei şi seninul pur, cald, generos al privirii, de parcă în ochii ei s-ar fi aprins o binecuvântată luminiţă divină. Sensibilitatea şi naturaleţea apoi, cu care evolua pe scenă în momentele de efuziune sau de retractare tristă, dramatică. Vocea, cu sonorităţi vesele, jucăuşe, de fetiţă ocrotită de soare, şi grave, retrase în interior, în adâncul unei nedreptăţi sau dureri ascunse. În sfârşit, neprevăzuta îmbinare de bibelou graţios şi fragil cu o duritate de cremene, pe care nu i-o bănuiai, autoritate incontestabilă, demnă de admiraţie. Spectacolul s-a jucat patru stagiuni la rând şi e de observat că, deşi a apărut alternativ în rol şi actriţa Natalia Arsene, care poate a întrunit mai fără rezerve adeziunea criticii, numele şi imaginea ei în rol s-au estompat, rămânând vie şi fascinantă amintirea Corinei.

(În legătură cu prenumele parcă de floare, păstrez o sugestie original-poetică a scriitorului Mircea Horia Simionescu dintr-un prim volum al său, *Ingeniosul bine temperat*, unde imaginează următoarea echivalenţă cu identitatea respectivă: „CORINA: Turnul cavalerilor are o ferestruică. Ferestruica se numeşte Corina". O structură solidă şi rece, adică, de piatră, inaccesibilă, unde poate dominau sau, dimpotrivă, erau închişi cavalerii altui ev istoric, înălţată singuratică spre cer, cu un ochi deschis în zare, în libertatea orizontului, în farmecul şi diversitatea lumii care mai vibrează la armonie şi frumos. Un dor. O nostalgie. Mi-am amintit asta când a fost să mă refer la debutul actriţei Gina Patrichi la Teatrul Bulandra, în *Jocul de-a vacanţa* de Mihail Sebastian, unde o interpreta pe Corina cu farmecul unei emoţionante sensibilităţi. Şi – ciudăţenie era să interpreteze Corina din *Jocul de-a vacanţa* şi doamna Constantinescu la un moment dat, într-un spectacol proiectat prin anii patruzeci, dar... n-a fost să fie!).

Fiica actriţei, Ioana Pavelescu, la rândul ei frumoasă şi talentată actriţă, ne-a pus la dispoziţie câteva copii xerox cu date sumare despre biografia şi cariera mamei sale. Printre ele, un articol al unei persoane care semnează „Ana Ioniţă, doctorandă, Bucureşti", într-un ziar intitulat *Democraţia*. La data de 30 martie 2004, la pagina 10, rubrica „Luna Basarabiei" e transcris cu majuscule titlul care ne surprinde oarecum: *Corina Constantinescu – o actriţă refugiată, înzestrată cu un talent rar*. Ne surprinde, pentru că nu ştiam că e născută în Basarabia (satul Nisporenii de Jos, judeţul Lăpuşna, la16 noiembrie 1919) şi a fost nevoită să se refugieze în 1940, împreună cu părinţii, în România, în urma ultimatumului rusesc. Părinţii, originari din Pucioasa, judeţul Dâmboviţa, se stabiliseră peste Prut în 1918, după terminarea Primului Război Mondial, când tatăl, ofiţer, ajunsese cu armata până la Chişinău. I-au plăcut oamenii, i-a plăcut peisajul. Aşa că, peste un an, aici, în satul pomenit, s-a născut Corina, apoi, trei ani mai târziu o soră, Steliana, iar în 1926, la Chişinău,

În *Femei din New York* de Clara Booth, regia Marietta Sadova

un frate, Mihai (sora a trăit 82 de ani, fratele 61). Autoarea articolului e, la rândul ei, basarabeancă, pentru că de la prima întâlnire cu actrița, aceasta a întrebat-o: „Ia spune-mi, dragă, ce mai face Basarabia?"

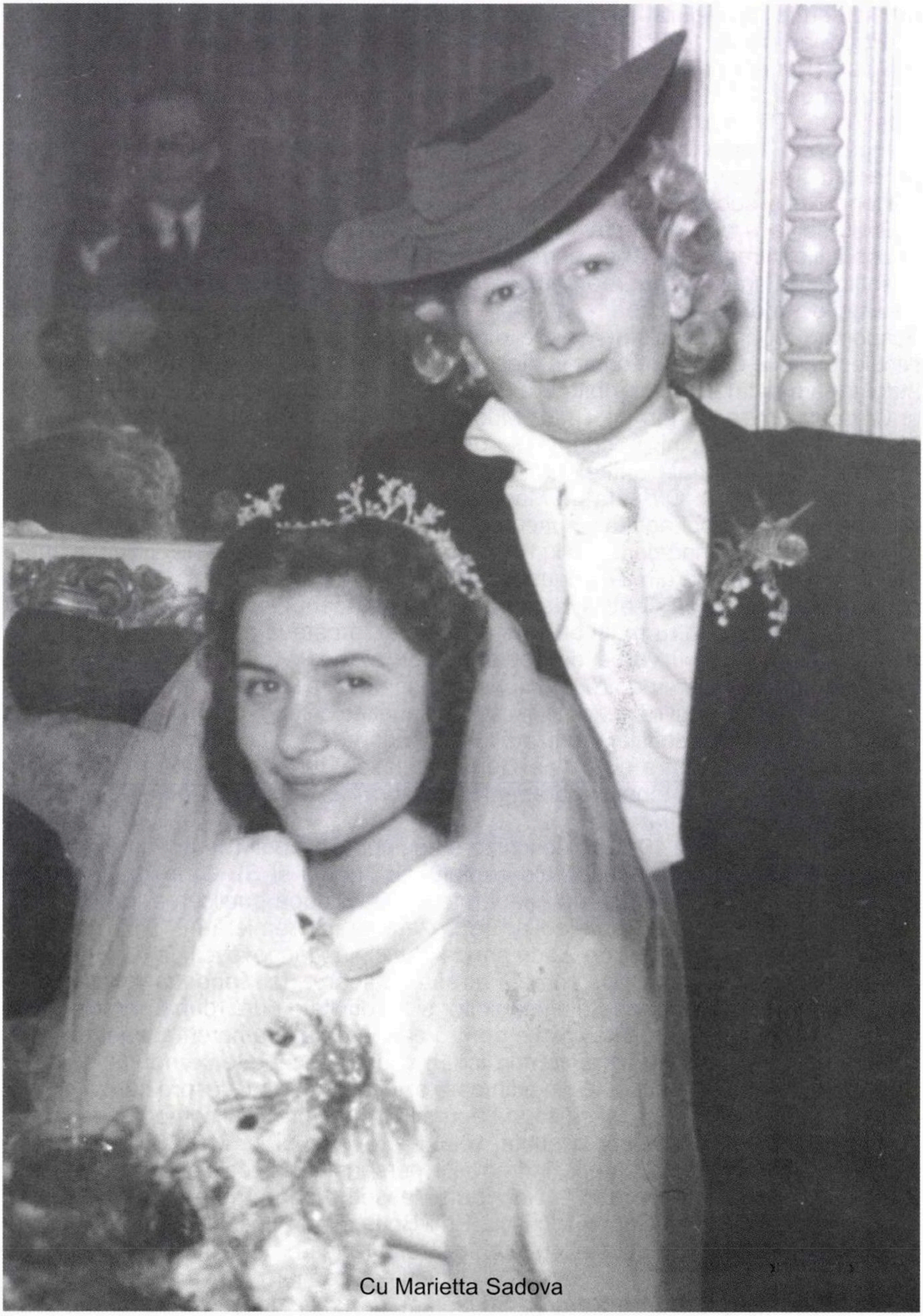
Impresionantă viața acestei ființe sensibile, obligată să se rupă la majorat de locurile copilăriei şi adolescenței unde a crescut şi s-a format, unde a văzut lumina soarelui, pentru a nu se mai întoarce niciodată acolo şi a purta mereu o rană deschisă în suflet ca „fiică a Basarabiei, pământ pe care l-a iubit şi plâns toată viața", cum zice fiica ei, Ioana Pavelescu. Într-adevăr, ruptura a fost dură şi dureroasă, la 21 de ani câți avea Corina în 1940. Urmase şcoala primară la Chişinău, fiind o elevă „nebunatică, dar extraordinară", cu note numai de zece şi „premii cu coroniță" – citim în articol –, apoi liceul „Regina Maria", de unde şi-a luat bacalaureatul în 1938. Fire romantică şi sentimentală, recita şi scria poezii „pline de tristețe" (oare de ce?), apreciate de toată şcoala. Tatăl ei i-a publicat chiar un volumaş la absolvire, la o editură al cărei director îi era cunoscut. Dar pasiunea ei era teatrul şi s-a manifestat chiar prin montarea în liceu a unui spectacol după *Luceafărul* lui Eminescu. Nu ni se spune şi nu ştim cum s-a cristalizat această pasiune şi ce a determinat-o, ce artişti şi ce spectacole a cunoscut, despre cine şi ce a auzit, dar visul ei să se facă actriță s-a afirmat cu tărie. Elevă fiind, sigur că auzise şi văzuse unele spectacole ale Teatrului Național din Chişinău; până în 1935 când a fost desființat la 1 aprilie, văzuse şi auzise, poate, şi despre unele piese jucate aici în turneu de trupe din Bucureşti şi Iaşi. (Presupunând că de la zece ani părinții au dus-o la teatru, a putut vedea, să zicem, *Hoții* şi *Dama cu camelii* în 1929, *Heidelbergul de altădată* în 1930, *Fântâna Blanduziei* şi *Răzvan şi Vidra* în 1931, *Ovidiu* în 1932, *Cuibul de viespi*, *Titanic vals* şi *Apus de soare* în 1933, *Femeia îndărătnică*, *Căsătoria* şi *Domnişoara Nastasia* în 1934, *Înşir-te mărgărite*, *Patima roşie* în 1935. Apoi, din 1936 şi 1937, în spectacolele prezentate de Aurel Ion Maican la Teatrul Municipal, câteva nostime operete, ca *Mam-zelle Nitouche,* cu Elena Zamora, comedia lui Millo *Baba Hârca,* cu muzică de Flechtenmacher, *Ploaia* de Somerset Maugham sau *Otto Elefantul* după Arnold şi Bach. Dar, bineînțeles, astea sunt *ipotezele mele.* I-a putut admira în turneele întreprinse pe Tony şi Lucia Sturdza-Bulandra, pe Maria Filotti, în Marguerite Gauthier, şi Marioara Voiculescu, pe Vasiliu-Birlic, George Vraca, G. Ciprian, Constantin Tănase. De asemenea, aprecia pe artiştii locali: Costache Antoniu – Sbilț în *Patima roşie*, Filimon în *Omul care a văzut moartea* –, Ovid Brădescu – impresionant în rolul voievodului moldovean din *Apus de soare*, Horațiu în *Fântâna Blanduziei*, Harpagon în *Avarul*, Ion Sorcovă în *Domnişoara Nastasia*; Cezar Rovințescu – Vulpaşin în piesa lui Zamfirescu, Răzvan în piesa lui Hasdeu, Petrucchio în *Femeia îndărătnică*; Ion Livescu – *Tartuffe,* şi nouă ani director prin concesiune al teatrului, o stagiune Emil Botta – 1933–1934, în *Omul de zăpadă* de A. de Herz. Câteva din toate acestea va fi văzut, fără îndoială). Înrâurirea acestor manifestări teatrale asupra graiului românesc a fost exemplară, determinându-l pe Gala Galaction să afirme în martie 1933, în *Adevărul*: „Nu şovăiesc să declar că am recunoscut în această biruință a purității şi a unificării limbii noastre o bună parte de înrâurire datorită Teatrului Național din Chişinău. Şcolarii din Chişinău vorbesc azi româneşte mai curat şi mai neutral decât unii din profesorii lor, rămaşi încă la molcomia şi la mireasma lor provincială" (citat din Leonid Cemortan: *Teatrul Național din Chişinău. 1920–1935, schiță istorică*, Editura Epigraf, Chişinău, 2000, pag. 249). Pentru eleva Constantinescu a contat, în plus, originea efectiv românească a părinților, cu care a deprins de mică o rostire clară şi limpede în limba țării.

VISUL

Visul de a deveni actriță și-a conturat premisele împlinirii din toamna lui 1938, când, împreună cu tatăl său vine la București și se înscrie la Academia Regală de Muzică și Artă Dramatică. În comisia de admitere erau Maria Filotti, Marietta Sadova, Ion Manolescu, Alice Voinescu, Nona Cettescu... (scrie Ana Ioniță, dar eu cred că e o greșeală, fie proprie, fie de tipar; poate Nona-Ottescu). E declarată reușită și repartizată la clasa Mariettei Sadova. Cu care va deveni foarte apropiată, familiară cred, ținând cont și de atașamentul reciproc al artistei-profesoare, care o va distribui frecvent apoi în spectacolele montate de dânsa la diferite teatre timp de vreo zece ani. „Au urmat frumoșii ani de studenție – scrie Ana Ioniță– studenta Corina Constantinescu își petrecea o bună parte din timp printre oameni în vârstă. Toată ziua era la Marietta Sadova, vorbele căreia erau sfinte pentru ea. Aici i-a cunoscut pe Mircea Eliade, Petre Țuțea, Petru Comarnescu ș.a." (Petru Comarnescu fusese, în mai multe rânduri, la Chișinău în calitate de inspector la Ministerul Artelor și evaluase spectacolele Teatrului Național până la desființare). Ani frumoși, într-adevăr, cu vacanțe petrecute în sânul familiei, la Chișinău. În 19 martie 1939, la douăzeci de ani, debuta ca actriță într-un spectacol festiv, organizat în onoarea Reginei Maria, în Sala Studio a Teatrului Național din București. Cu dramatizarea unui roman al reginei, intitulat *Măști*, unde realizatorul reprezentației, actorul Sergiu Dumitrescu, a distribuit-o în rolul principal, Rașela. Succesul a determinat-o pe profesoara Marietta Sadova s-o ia într-un turneu de 30 de zile prin țară cu *Patima roșie* de Mihail Sorbul, unde ea era Tofana, iar Corinei îi încredințase rolul Crina. E distribuită apoi, de Victor Bumbești, într-o piesă de Leonid Andreev, *Profesorul Storițin*, la începutul lui noiembrie 1939, unde rolul titular îl deținea G. Calboreanu, în celelalte evoluând N. Bălțățeanu, George Ciprian, Sorana Țopa ș.a. (premieră soldată cu un penibil incident din partea publicului care vocifera, cerând interpreților să vorbească mai tare, ceea ce nu se mai întâmplase la Teatrul Național). Când a terminat anul doi, în 1940, vacanța mare a durat doar o zi – îi spunea ea autoarei articolului – „pentru că pe 27 iunie a răsunat ultimatumul rușilor: «Autoritățile române să părăsească Basarabia în patru zile»"... pentru români a început coșmarul. Tatăl Corinei Constantinescu s-a dus la gară să se intereseze de trenurile care puteau pleca din Chișinău, acolo era ultimul din acea zi, cu lume ciorchine; a așteptat a doua zi, dar n-a mai plecat niciun tren spre Iași. În schimb, au venit rușii și i-au dat afară din casă. Au apucat să ia o saltea și câteva lucruri, iar proprietarii, omenoși, le-au oferit șansa să stea într-o odaie dintr-o altă casă mică, a lor. Nu știau ce-i așteaptă, când vor putea să revină în țară, singura lor sursă de informații era grădina publică din centru cu statuia lui Ștefan cel Mare, unde se întâlneau cei ce vroiau să se repatrieze. Abia pe 13 septembrie au reușit s-o facă, într-un tren de marfă care a trecut Prutul. „Cât am mai plâns în tren!", îi relata cu durere actrița tinerei doctorande, întrucât fusese smulsă nemilos de pământul natal.

S-au stabilit în București și viitoarea actriță și-a urmat studiile. Până la absolvire mai apare – în compania unor nume celebre: Al. Critico, Elvira Godeanu, Niky Atanasiu, Marietta Deculescu, Sonia Cluceru și cunoscutul de la Chișinău Costache Antoniu – în *Nunta lui Figaro* (la 10 ianuarie 1941) și, după înlocuirea lui Haig Acterian cu Liviu Rebreanu la conducerea Teatrului Național, în februarie, într-un spectacol de „mare montare, cu 14 tablouri, decoruri somptuoase și toalete elegante, pregătit de Soare Z. Soare, *Domnul și doamna Dorsworth* de Sidney Howard, după romanul lui Sinclair Lewis. Un fel de doamna Bovary de tip american, interpretată cu grație de Agepsina Macri-Eftimiu, avându-l partener pe Ion Manolescu.

La căsătoria ei cu Mihai Pavelescu



Cu Marietta Sadova

În distribuție au figurat și Marietta Sadova, Maria Voluntaru, N. Bălțățeanu, A. Pop-Marțian. În 1942, termină studiile și, în urma examenului de absolvire cu L'*Aiglon* (*Vulturul*) de Edmond Rostand – consemnat cu superlative de cronicari, care vorbesc de un talent robust, „bine strunit în corzile unei frumoase ținute scenice" (cf. C. Dinescu: „Nora Corinei", *Teatrul azi*, nr. 3/1997, p. 30) – Liviu Rebreanu o angajează stagiară pe prima scenă a țării. Avea 23 de ani. Începe astfel cariera de actriță profesionistă sub bune auspicii, în compania actorilor de prestigiu ai Naționalului și sub conducerea unuia dintre cei mai competenți directori, Rebreanu aflându-se la a doua numire în fruntea instituției (prima, 1928–1930, a doua – în condițiile vitrege de război, cu responsabilități grele, dar și proiecte ambițioase, ca înființarea unui muzeu, reorganizarea bibliotecii, discotecă păstrând înregistrări ale vocilor unor mari actori – în 1941–1944) a fost „inspirat, energic și pasionat gospodar", spune în zilele noastre directorul Muzeului Teatrului Național, Ionuț Niculescu. Și e distribuită chiar în piesa care probabil se repeta și urma să încheie stagiunea mai târziu ca de obicei, la 29 august 1942, *O crimă celebră* de d'Ennery și Cormon, în versiunea lui Tudor Mușatescu, pusă în scenă de Ion Șahighian. Melodramă cu rădăcini „în commedia dell'arte și în spectacolul popular" (cf. Ioan Massoff), cu personaje antitetice – întrupare a răului (Nicu Dimitriu) și a omului oropsit (Emil Botta). O dubla pe Madeleine Andronescu, în rolul fetei condamnatului pe nedrept, apoi achitat. Spectacolul a întrunit un număr de 50 de reprezentații atunci. În însemnările lui Liviu Rebreanu, păstrate la Muzeul Teatrului, o primă consemnare datează din 17 august 1942, când directorul notează: „Azi s-a reluat activitatea normală la Teatrul Național după o vacanță mai mult tolerată decât acordată și care pentru mulți artiști s-a rezumat la câteva zile de odihnă. În timp de război nu poate fi vorba de vacanță, mai ales într-un război care cuprinde întreaga planetă și care pentru țara noastră însemnează viață sau moarte". Și astfel, fără întrerupere, cursul reprezentațiilor a continuat cu celebra dramă germană *Maria Stuart* de Friedrich Schiller, regizată de un oaspete tot german, Paul Mundorf. Spectacol în care apare și Corina Constantinescu, iar principalele roluri au fost interpretate la o înaltă tensiune dramatică de Aura Buzescu (*Elisabeta*) și Marioara Zimniceanu (*Maria Stuart*).

La 18 septembrie 1942 se deschide stagiunea Studioului Teatrului Național cu două piese de fantezie poetică ale cuplului D. Anghel și Șt. O. Iosif, *Cometa* și *Legenda funigeilor*. Premiate de Academie în 1909, după publicarea lor în volum, ele au fost puțin jucate, *Cometa* fiind reprezentată în premieră în 1911, prilejuind debutul strălucit al tânărului de 22 de ani pe atunci, Ion Iancovescu, în rolul principal al îndrăgostitului Titi Roznov, „cometa atrasă de soare", iar *Legenda funigeilor*, cu versuri ca o muzică, frumusețe a imaginilor și emotivitate pură (după aprecierea lui G. Ibrăileanu), aproape uitată (poate pentru neaderență la amprenta wagneriană a textului, cu personaje de sorginte nordică, mai puțin receptate de noi, latini). Liviu Rebreanu, martor al succesului de odinioară al lui Iancovescu, despre care a și scris cu elogii în *Rampa*, l-a invitat să spună acum Prologul, prețuitul comedian făcând-o cu marcată emoție. De data aceasta, rolul i-a revenit lui N. Motoc, Migry Avram Nicolau a fost *astrul* de care e îndrăgostit personajul, iar celelalte roluri au fost interpretate „cu avânt tineresc" – zice Ioan Massoff – de un grup de actori, printre care Cella Dima, Corina Constantinescu, Emil Botta, Florin Scărlătescu ș.a. Continuă seria reprezentațiilor de succes cu *O crimă celebră*, care până la sfârșitul stagiunii atinge cifra record de 138 de spectacole și ultima premieră din vara anului 1943 e o piesă italiană de Gerardo Gerardi, *Scrisori de dragoste*, inabil scrisă, declarativă,

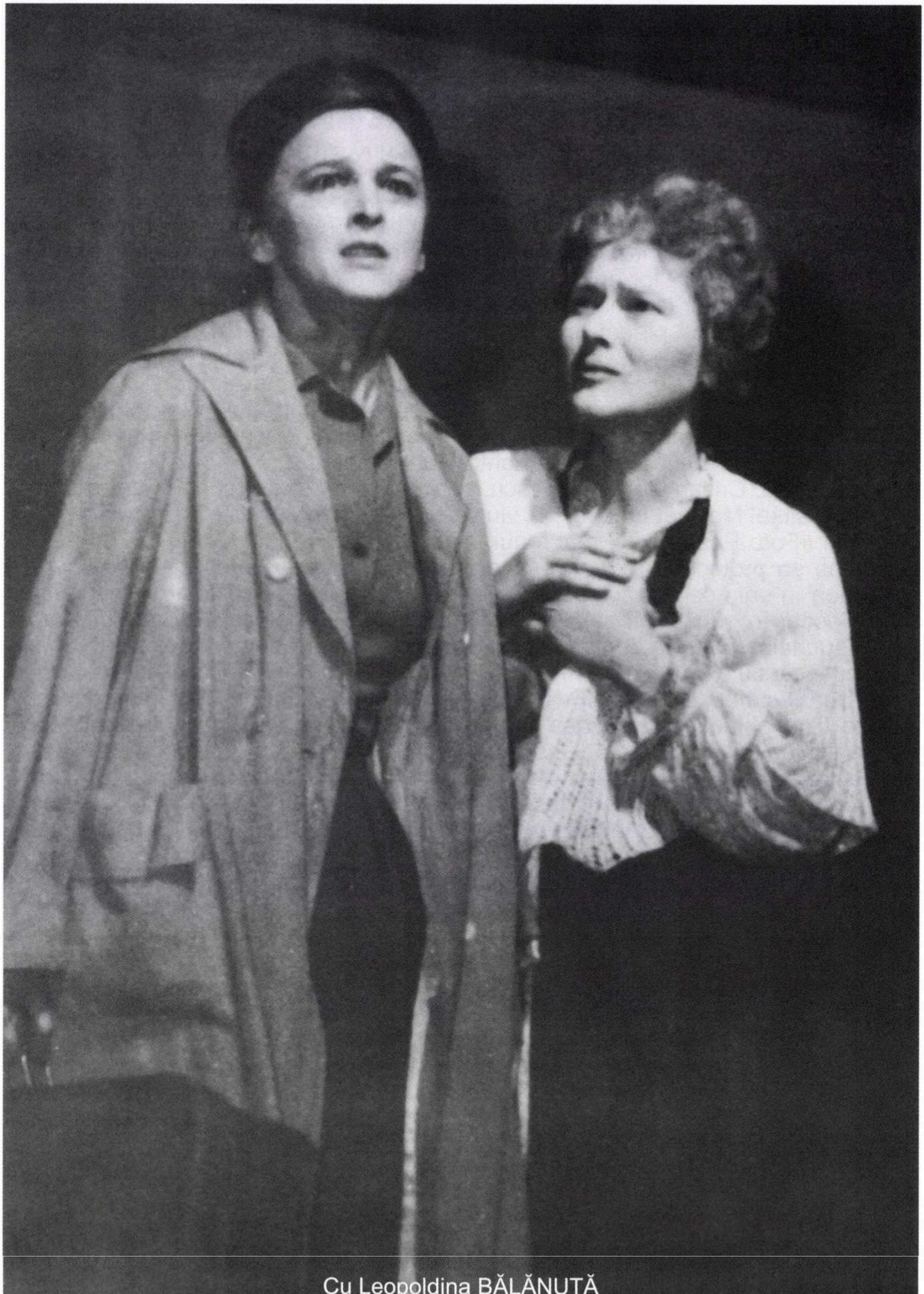
în care au apărut Lilly Carandino, Al.Critico, profesoara Corinei, Marietta Sadova, şi însăşi Corina, într-un spectacol montat de Soare Z. Soare.

Istoricul şi cronicarul Ion Anestin amenajează în fostul bar „Colorado" o sală de teatru şi ia iniţiativa organizării unor spectacole de ora 5.30 după amiază. Încredinţează Mariettei Sadova realizarea unui spectacol cu o piesă de Ernest Enderline, *Cântecul lebedei*, în care *lebăda* ar fi fost femeia în criza senectuţii, cu deteriorare fizică. Doamna Sadova a închegat un spectacol valoros cu Corina Constantinescu, Costache Antoniu, Lilly Popovici şi Constantin Brezeanu în distribuţie, dar publicul nu s-a arătat interesat. Spre sfârşitul anului 1943, o găsim pe afişul ultimei premiere de la sala Studio a Naţionalului, o piesă spaniolă a scriitorului Enrique Jardiel Poncelo, cu titlu de avertisment feroviar, *Nu vă aplecaţi în afară!*, regizată de N. Massim. O pasionată frivolă şi instabilă, amorezată de trei bărbaţi şi iubită de toţi trei, cărora li se adaptează în parte, dar pare a prefera un al patrulea, într-un lanţ de erotice palpitaţiuni, cărora protagonista, Migry Avram Nicolau, pare a-i fi făcut faţă, alături de alţii ce nu mai contează.

În plin război, cu dese alarme aeriene şi spectatori cu masca de gaze asupra lor, gata să se adăpostească la sunetul lugubru ce anunţa apropierea fortăreţelor zburătoare ucigătoare (la 1 august 1943 a fost bombardată zona petroliferă a Ploieştiului, s-a dispus camuflarea luminilor), teatrul era totuşi asaltat de public, cu cozi la casele de bilete. Pertinentă observaţia lui Ioan Massoff – „teatrul constituia pentru o masă de spectatori frământată de griji un loc de uitare, chiar de alinare, de evadare din real, din cotidian. Teatrul devenise un mod de a trăi" (*Teatrul românesc*, Editura Minerva, 1981, vol. VIII, p. 179). Şi activitatea continua, cu proiecte ambiţioase – amintim trilogia lui Eugen O'Neill *Din jale se-ntrupează Electra*, cu George Vraca în fruntea unei distribuţii unde interpreta trei roluri consecutiv, spectacol de cinci ore regizat de Ion Şahighian (22 septembrie 1943), la care cererea de bilete a fost atît de mare încât vânzarea a trebuit să se facă sub paza jandarmilor.

Dar la 10 februarie se petrece un eveniment în viaţa tinerei artiste de 25 de ani, Corina Constantinescu: căsătoria cu doctorul Mihai Pavelescu. Naş le va fi chiar directorul teatrului, Liviu Rebreanu, manifestând prin asta pe lângă preţuirea de a o angaja pe tânăra absolventă cu doi ani în urmă, şi un ataşament de care regretăm că nu avem cunoştinţă. Era suferind, bolnav de cancer, şi după violentul bombardament american asupra capitalei din 4 aprilie 1944, s-a retras, la sfatul medicilor, la via sa din Argeş, în comuna Valea Mare, propunându-l interimar la conducerea teatrului pe Corneliu Moldovanu. Spera să revină, restabilit oarecum, şi peste trei luni adresează ministrului cerere de reluare a activităţii de la 1 iulie. Vizitându-l, ministrul şi-a dat seama, înduioşat, că scriitorul se amăgeşte, de aceea l-a sfătuit să-şi vadă de sănătate; peste două luni, într-adevăr, marele om de cultură s-a stins, la 1 septembrie 1944. Între timp, în după-amiaza de 25 august, a fost distrusă frumoasa clădire a Teatrului Naţional de către un răzbunător bombardament german şi noul director, Victor Eftimiu, trebuia să găsească alternative pentru continuarea activităţii. Cu unele reparaţii, a putut folosi sala Studio, a închiriat două săli de festivităţi ale liceelor „Sfântul Sava" şi „Matei Basarab". Cu întârziere, stagiunea s-a deschis la Studio la 27 septembrie, cu piesa celui ce sfârşise tragic în noaptea de 23 august, Soare Z. Soare, *Tragedia inimii*. În condiţii precare, s-a reprezentat la „Sfântul Sava" piesa noului director, *Cocoşul negru*, cu Agepsina Macri-Eftimiu (în travesti) în *Voievodul Nenoroc*, fiind şi Corina Constantinescu în distribuţie.

În *Nora* de H. Ibsen, regia D.D. Neleanu



Cu Leopoldina BĂLĂNUȚĂ

PROFILUL

Lipsa spațiilor de repetiții şi elementarelor dotări pentru desfăşurarea spectacolelor în sălile închiriate, ca şi salariile mici față de cele cu care tentau actorii trupele particulare ce se înmulțiseră, fac ca nu puțini dintre aceştia să se orienteze spre ele, părăsind cadrele Teatrului Național. Aşa o găsim pe Corina Constantinescu într-un grup de tineri entuziaşti, care își propune să înființeze un nou teatru – Virgil Popovici, Al. Ciprian, Ion Focşa, Ion Frumuşanu, Yarodara Nigrim, Crişan Constantinescu. Şi chiar o fac, sub oblăduirea Dinei Cocea, care le pune la dispoziție sala de sub Teatrul Comedia, unde funcționa Teatrul Nostru condus de ea, şi la 13 iulie 1945 prezintă, sub titulatura Teatrul Tineretului „Prometeu", primul – şi din păcate, ultimul – lor spectacol cu piesa *Aproape de cer* de Julien Luchaire, în regia lui Val Mugur (se mai jucase, prin 1940, la Teatrul „Maria Filotti"). O piesă despre nişte studenți plecați într-o excursie şi blocați un timp, din pricina unei avalanşe, într-o cabană. Avem, în legătură cu această inițiativă juvenilă, o detaliată mărturie a actorului Ion Focşa: „În graba noastră de a ne afirma şi nemulțumiți oarecum de ce jucam la teatrele unde eram angajați, am hotărât să înființăm un teatru al tineretului, care să prezinte spectacole numai la matinee, în aşa fel încât să nu ne stingherească obligațiile contractuale. Sarcina principală şi-a asumat-o colegul nostru, Crişan Constantinescu, care a făcut rost de fonduri pentru afişe – şi încă ce afişe! Mari cât un cearşaf, viu colorate şi cu fotografiile noastre executate gratuit la «Foto Pastel», cel mai renumit. Cu ajutorul Dinei Cocea, care ne-a luat sub aripa sa protectoare, Teatrul Tineretului «Prometeu» avea să-şi inaugureze stagiunea în sala de sub «Teatrul Comedia», adică «Teatrul Nostru», condus de Dina Cocea, în după-amiaza zilei de 13 iulie 1945, cu piesa *Aproape de cer* de Julien Luchaire, în regia lui Val Mugur. Sala era plină de oameni de teatru, dornici să cunoască, cu o zi mai devreme, apariția unei noi generații de artişti." (*Ghinionul a fost norocul meu*, Editura TIP NASTE, Piteşti, 1999, p. 65). Vorbind de succesul repurtat „cu aplauze furtunoase" de către Ion Lucian, Corina Constantinescu, Lia Şahighian, N. Al. Toscani, G. Dănciulescu, Crişan Constantinescu şi el însuşi, Ion Focşa dă şi o probă, citând cronica elogioasă a lui Zaharia Stancu. „În vreme ce directorii de teatre, oameni desigur cu mare experiență, aleargă după comedii uşurele, menite să aducă la casă cât mai mult public, o mână de tineri entuziaşti – ce frumos le stă tinerilor entuziasmul – în sala «Teatrului Nostru», în orele imposibile ale după-amiezii, reprezintă în fața unei săli aproape goale, excelenta comedie a lui Julien Luchaire *Aproape de cer*. Am văzut, cu ani în urmă această piesă. O interpretau atunci – mi se pare – la teatrul din Sărindar, câtiva tineri care azi au devenit vedete prețuite şi populare. Comedia lui Julien Luchaire, în care au debutat, le-a purtat noroc. De ce nu ar purta noroc această piesă şi actualilor interpreți? Iată-i..." şi enumeră câtiva. „Care dintre aceştia va deveni mâine actorul preferat? [...] Pe d-na Corina Constantinescu am mai văzut-o jucând. Niciodată nu mi s-a părut mai plină de calități ca în Magali. D-sa are o voce tulburătoare, care vine din adâncuri, şi un chip frumos, tragic, o actriță înzestrată cu talent rar. Cine va avea curajul să-i încredințeze, la Teatrul Național, un rol de mâna întâia?" Menționând în continuare interpretarea Liei Şahighian, „cu căldură şi tulburătoare înțelegere a rolului", apreciază că spectacolul tinerilor, regizat de Val Mugur, este unul din cele mai bune, „poate cel mai bun – din câte se joacă azi în Bucureşti".

Aşadar, doamna Corina Constantinescu, „o actriță înzestrată cu un talent rar... voce tulburătoare, care vine din adâncuri şi un chip frumos, tragic"... cine să-i încredințeze la Teatrul Național un rol de mâna întâi? Dacă nu a făcut-o Liviu Rebreanu în doi ani, puțin probabil că ar fi făcut-o noii directori cu responsabilități

administrative mai presante şi dificile într-un moment de reorientare politică şi ideologică. Se îndreaptă spre teatre particulare, ca şi o bună parte dintre colegii ei, şi nu va mai reveni pe scena Teatrului Naţional. Unde, din 1939, a apărut în 12 spectacole (dacă punem la socoteală şi spectacolul festiv în cinstea reginei Maria), şapte dintre ele înregistrându-se sub directoratul lui Rebreanu. Sigur că vocea cu reverberaţii adânci şi chipul frumos de expresivitate tragică, s-au evidenţiat şi înainte, dar pe întinderi mai mici de evoluţie, în roluri mai puţin ofertante, de însemnătate dacă nu chiar redusă, oricum relativă. Până la angajarea sa la Teatrul Municipal şi apoi la cel de pe Sărindar, al Studioului de film „C.I. Nottara", va urma exodul colegilor ei pe diferite scene, sub îndrumarea regizorală a lui Victor Ion Popa mai întâi, apoi cu precădere a Mariettei Sadova. Însuşirile pomenite în 1945 de Zaharia Stancu, se afirmă mai pregnant acum şi cu cert ecou, determinând acordarea unei prime distincţii, în 1949, „Medalia Muncii".

La unul dintre spectacolele cu *Aproape de cer*, venise să asiste şi Eugenia Zaharia, directoare a Teatrului Mic (o sală mică şi cochetă de la etajul cofetăriei Nestor de pe Calea Victoriei). Auzise de succesul tinerilor şi venise să-i vadă, pentru a-şi împrospăta ansamblul. Norocul – zice Ion Focşa – „ne-a surâs Corinei Constantinescu şi mie. Văzut, plăcut şi a doua zi am fost invitaţi să semnăm contractele". Şansă pentru cei doi să lucreze cu o remarcabilă personalitate artistică şi pedagogică, Victor Ion Popa, care monta la Mic *Femeia în floare* de Denys Amiel, tradusă chiar de dânsul. Problema conflictului între generaţii, creat de gelozia ce se iveşte între o mamă – femeia în floare – şi fiica sa – femeia în boboc –, cu ciocniri de mentalităţi, căci fiica priveşte ca nefirească aventura amoroasă a mamei. „Cu sensibilitate – scrie Ioan Massoff – au detaliat delicatele stări sufleteşti interpreta mamei, Eugenia Zaharia, şi a fiicei, Corina Constantinescu" (*Teatrul românesc*, vol. VIII, p. 327). Premiera: 17 septembrie 1945. „Venind la noul teatru – mărturiseşte Ion Focşa –, nu ştiam însă ce muncă mă aşteaptă, muncă grea, dar frumoasă… Popa era foarte exigent ca regizor".

Şi în 1946… steaua cu numele seducător al rolului pe care l-ar fi meritat, Corina din *Jocul de-a vacanţa*. Relatează tot Ion Focşa. „Val Mugur nu mi-a purtat ranchiună pentru că plecasem de la Studio şi cea mai bună dovadă am avut-o când m-a distribuit în rolul Jeff din *Jocul de-a vacanţa* – spectacol ce urma să se joace la Teatrul Modern sub Cercul Militar, condus de Ion Aurel Maican. Piesa era aşteptată şi dorită, nu se mai jucase de la premiera ei absolută din 1938, când o regizase Sică Alexandrescu. De astă dată, Val alcătuise o distribuţie valoroasă, cu actori de la mai multe teatre, ca să-l omagieze cu această ocazie pe bietul, nefericitul şi regretatul Mihail Sebastian, dispărut numai cu câteva luni înainte într-un tragic accident […] Distribuţia noastră cuprindea pe Corina Constantinescu (*Corina*), George Demetru (*Ştefan Valeriu*), Costache Antoniu (*Bogoiu*), Cotty Hociung (*Maiorul*), Ionel Ţăranu şi Silvia Fulda (*călătorii*), Armand Gurian (*electricianul*), Mimi Enăceanu (*madam Vintilă*) şi eu în *Jeff*. Spectacolul se închegase frumos, chiar se anunţa un veritabil succes – prevăzut de cei câţiva cronicari, prieteni cu regizorul şi care veneau la repetiţiile generale. Iar din acest succes m-aş fi înfruptat şi eu, fără îndoială, căci rolul era generos şi eram lăudat că aduc o exuberanţă plină de culoare, îndrăgostit până la lacrimă – ca orice adolescent – de enigmatica Corina. Dar… n-am avut noroc! Cu câteva zile înainte de premieră s-a primit o telegramă de la Paris, de la fratele autorului, care, probabil, supărat şi intrigat de acel misterios accident, nu şi-a dat consimţământul pentru reprezentarea piesei.

Cu tristețe și regret ne-am luat adio de la personajele lui Sebastian, pe care le îndrăgisem atât de mult, așteptând zile mai bune" (*vol. cit.*, p. 85).

Ei, n-a fost să fie! Îmi imaginez ce-ar fi însemnat acest rol de *astru* pentru Corina Constantinescu atunci, la 27 de ani, prefigurând un succes poate tot atât de mare și de neuitat ca *Nora,* după aproape zece ani. Frumusețe, sensibilitate, poezie – ferestruică în turnul (lumea) cavalerilor!

La alt teatru, Savoy, într-un spectacol numai cu femei, se va distinge prin naturalețe și fină evoluție – *Femei din New York*, de scriitoarea americană Clara Booth. Piesă scrisă în 1936, cu peste 30 de personaje, împărțită în zece tablouri. Subiect ce se învârte în jurul unui erou despre care se tot vorbește, dar care nu apare, melodramă scrisă cu umor și ironie la adresa acelor fete ce nutresc nostalgia unui bărbat care să le întrețină. Dintr-o cronică semnată de profesoara Alice Voinescu în *Revista Fundațiilor Regale*, la 8 august 1946, aflăm: „Numeroasele scene se succed fără vreo rânduială aparentă – ele par să răsară la întâmplare, din fantazia vieții. Dar autoarea, fără să sublinieze între ele vreun crescendo în dramatismul eroinelor, scoate totuși în evidență dramatismul esențial al vieții feminine: lupta pentru bărbat. Un freamăt de viață activă, actuală, se ridică din această lume foarte modernă, în care nimeni nu se plictisește, dar în care nimeni nu mai are timp să viseze". Trist, dar adevărat, din păcate, cu accentuate reverberații în zilele noastre – cine mai are timp să viseze în pragmatismul feroce și inuman de-acum? Tot Alice Voinescu observa într-o scrisoare către fiul și fiica ei, în 1951, că – între omul umanitar și restul omenirii se ivește un interval din pricina *individualismului* accentuat în occident. Acest interval nu desparte propriu-zis – dar diferențiază pe oameni, ei se ating de ideal peste spațiul vital al fiecăruia". Dar, să revenim la spectacol… Socoate „admirabilă" regia Mariettei Sadova, „excelentă" interpretarea, ansamblul realizat ca „o simfonie avântată de viață". „Artistele noastre au adăugat poate brio-ului scânteietor al comediei o notă de căldură, de tandrețe, care dealtfel e latentă și discret răspândită în text". Elogiază creația Mariettei Sadova în conturarea unei femei de nobilă structură morală, a Beatei Fredanov pentru distincția virtuților etalate, frumusețea Virginicăi Popescu și pitorescul figurilor întruchipate de Clody Bertola și Maud Mary. În ce o privește pe Corina Constantinescu, afirmă că „a dat personajului său, care are cele mai multe virtualități – sentimentale de altfel – o adâncime și o sensibilitate plină de grație". (Alice Voinescu, *Întâlnire cu eroi din literatură și teatru,* Editura Eminescu, 1983, p. 481–487). Profilul artistic al Corinei se completează, așadar, cu o *grație a sensibilității*, care adaugă la *ingenuitatea firească* o nuanță în plus de farmec al expresivității sale. O regăsim în toamnă pe afișul Teatrului „Maria Filotti" din Sărindar, la deschiderea stagiunii (15 octombrie 1946), cu piesa unui autor frecventat în epocă, Henry Bernstein, *Melo*, tradusă de Mihail Sebastian și jucată cândva și de Maria Ventura. Eroina, Romaine Belcroix, e o ființă bizară care, încercând să-și spele păcatul de a fi dorit, din prea multă iubire, să-și otrăvească soțul, sfârșește în apele Senei. I-a dat viață scenică Maria Botta, cu o intensitate emotivă tulburătoare, se spune, în relație cu V. Valentineanu (soțul, *Pierre Belcroix*), A. Pop-Marțian, Romald Bulfinsky și Corina Constantinescu (*Christine*). Pe afiș întâlnim și numele unei distinse actrițe care a onorat ani la rând teatrul din regiunea ei de baștină, deși l-ar fi putut onora pe oricare din capitală, Ana Colda.

Urmează o serie de spectacole în care apare pe cele două scene ale Teatrului Odeon de pe bulevardul Magheru (actualul Nottara), sub conducerea artistică a Mariettei Sadova. *Scumpa mea Ruth*, o comedie americană de Norman Krasna (1947), de un mare succes (cu Marietta Sadova, Nineta Gusti, Virginica Popescu, Dan Nasta și Corina Constantinescu în Martha Seawright) în sala de jos; tot o

piesă americană de succes, *Îmi amintesc de mama* de John van Drutten (la deschiderea stagiunii, 1 octombrie 1947), frescă a unei familii muncitoreşti. Distribuţie extinsă, „ansamblu care a atins perfecţiunea" (cf. Ioan Massoff), cu Clody Bertola, Marietta Sadova, Corina Constantinescu, G. Calboreanu, Liviu Ciulei autor şi al decorului. În programul de sală, Al. Kiriţescu scrie: „Numeroasele tablouri se desfăşoară într-un ritm impecabil, acţiunea progresează patetică sau bizară – interpreţii apar şi dispar într-o străfulgerare de reflector – totul se organizează, se dezvoltă şi se rezolvă sub impresia unei singure voinţe, a unui singur suflet [...] Este o demonstraţie victorioasă de muncă artistică în echipă. Peste o sută de reprezentaţii. În primăvară, o premieră rusească, *Cei din urmă* de Maxim Gorki, cu Ion Manolescu în reprezentaţie (10 martie 1948). Din nou, Marietta Sadova, Clody Bertola, Corina Constantinescu şi Liviu Ciulei, Dan Nasta, N. Tomazoglu şi alţii. „Spectacolul de la Odeon e rar în obişnuinţele noastre. El trebuie văzut, pentru a se înţelege cu câtă artă o trupă românească a izbutit să-l slujească pe Gorki", scria Ion Marin Sadoveanu în *Timpul*, 28 martie 1948. Şi tot cu o vedetă în reprezentaţie, de data asta Radu Beligan, altă comedie americană, *Helen, Tommy şi Joe* de James Thurber şi Elliot Nugent, cu care colectivul de la Odeon îşi încheie scurta şi fructuoasa existenţă, pentru că va fuziona cu cel de la Municipal. Au jucat, alături de Beligan–*Tommy*, Liviu Ciulei, Clody Bertola, Corina Constantinescu–*Patricia*, Dem Savu, Sorin Gabor–*Joe*, Marietta Sadova–*Blanche* şi regie artistică. Decoruri: Liviu Ciulei.

Dar, deşi a fuzionat cu Municipalul, ansamblul Odeonului a continuat să joace un timp cu noii colegi în sala de jos de pe Magheru (cea din Schitu Măgureanu fiind în renovare), inaugurând noua stagiune la 23 octombrie 1948 cu comedia sovietică *La telefon... Taimirul* de K. Isakov şi Al. Galici (fără Corina). În următoarea lucrare sovietică, parafrază la binecunoscutul basm *Scufiţa roşie*, unde autorul, B. Ciornâi, o prezintă pe eroină rezistând ademenirilor lupului şi vulpea ar fi femeia fatală, în fruntea distribuţiei o găsim pe Corina Constantinescu (Scufiţa, oare?), alături de Marietta Rareş, N. Tomazoglu, Liviu Ciulei – frecvent în diferite roluri, paralel cu creaţia scenografică. În 19 ianuarie 1949, *Pescăruşul* de Cehov. Cu „autentic sens simbolic al pescăruşului" (cf. I.M. Sadoveanu), Clody Bertola (*Zarecinaia*), Nelly Sterian (*Arkadina*), Corina Constantinescu (*Maşa*), Liviu Ciulei (*Treplev*), Fory Etterle (*Trigorin*). Regia: Marietta Sadova, scenografia: Mircea Marosin. Peste cinci ani, la 11 iulie 1954, spectacolul va fi difuzat şi înregistrat la radio. În prezentarea creaţiei actriţei Clody Bertola, Ludmila Patlanjoglu numeşte scurta perioadă a prezenţei pe scenele din Magheru a doamnei Clody, „În familia nobilă a Teatrului Odeon"! (*La vie en rose cu Clody Bertola*, Editura Humanitas, 1997, p. 157). Ar fi avut, poate, mai mult de câştigat Corina Constantinescu dacă ar fi rămas şi în ansamblul tot atât de nobil şi performant din Schitu Măgureanu, cu „mari spectacole"...

A urmat-o, se pare, pe Marietta Sadova la Studioul actorului de film „C.I. Nottara" de pe Sărindar (actualul Teatru Mic), condus o vreme de neobosita regizoare şi a început o carieră cinematografică tentantă pentru orice actriţă, mai ales în primii ani de organizare şi stimulare a producţiei autohtone de filme. Apare, astfel, în noua ipostază artistică, în două filme realizate de Dinu Negreanu atunci, *Nepoţii gornistului* (1953) şi *Răsare soarele* (1954). În primii ani după naţionalizarea mijloacelor de producţie – scrie Călin Căliman în *Istoria filmului românesc* –, producţiile româneşti din perioada de referinţă erau, înainte de orice altceva, instrumente de propagandă". (Editura Fundaţiei Culturale Române, 2000, p. 147) Încercând a contura „o epopee revoluţionară", cu destinul unei familii, Dorobanţu, dintr-un sat

În *Pescăruşul* de A.P. Cehov, regia Marietta Sadova

În *Puterea întunericului*, după Lev Tolstoi, regia Mihai Dimiu

de câmpie, din 1916, în mediul muncitoresc cu acțiunile de revoltă de la Grivița, 1933, apoi în timpul războiului antisovietic, cele două filme rămân, după opinia criticului Tudor Caranfil, „Reconstituire de ambiție care, în ciuda naivităților, încerca să împace pretențiile politicului cu expresivitatea epicului [...] Doar ampla distribuție conservă un potențial document important în studiul artei actorilor români" (*Dicționar de filme românești*, Editura Litera Internațional, București–Chișinău, p. 134). Ceea ce ne interesează, de fapt, pentru că întâlnim aici unii dintre colegii artistei, aflați ca și dânsa la debut în a șaptea artă, sau nu (Tatiana Iekel, Eugenia Bădulescu, Liviu Ciulei, Dem Savu), alături de George Vraca, Nucu Păunescu, Titus Lapteș, Constantin Codrescu, Andrei Codarcea și tânărul care va cuceri publicul prin alura sa virilă și optimistă, Iurie Darie. În ceea ce o privește, apariția ei a fost socotită o veritabilă creație. „O interpretare valoroasă are actrița Corina Constantinescu, care a jucat cu căldură pe Stanca Dorobanțu – văduva săracă ce-și crește cu trudă copiii, care rămâne dârză, neclintită în fața mizeriei. Interpreta se remarcă printr-un joc plin de omenesc – îndeosebi în scenele: plecarea lui Pintea pe front (despărțirea din gară), moartea lui Vijelie și întrevederea cu Andronie Ruja" (cronică semnată Sanda Mănoiu – Alice de mai târziu, presupun). Enumerând și altele de până în 1965 (*Străinul*, *Comoara din Vadul Vechi*, *Puștiul* și *Amintiri din copilărie* despre Ion Creangă), doctoranda Ana Ioniță, care a stat de vorbă cu dânsa, menționează: „În toate a jucat rolul mamei". Așa să fi fost? (De reținut și că în fișa de creație publicată în volumul *1234 cineaști români* (Editura Științifică, 1996) se explică laconic: „În film, roluri de compoziție". Pare puțin curios – doar atât au văzut regizorii în potențialul actriței în plină maturitate?). Dar cele două pelicule îi aduc distincția Prezidiului Marii Adunări Naționale, *Ordinul Muncii*, „pentru merite deosebite", printr-un decret semnat de dr. Petru Groza.

CLIPA DE GRAȚIE

Radu Beligan îl pomeneșe în câteva rânduri pe Laurence Olivier, care spunea că în cariera efemeră a unui actor contează *cinci minute de grație* pe care publicul nu le uită niciodată. Clipa „de grație" a celor cinci minute a venit și pentru Corina Constantinescu odată cu interpretarea rolului titular din *Nora* de Ibsen. La 13 decembrie 1955, pe scena Studioului „Nottara". În regia lui D.D. Neleanu, cu Septimiu Sever (*Thorwald*), Gh. Ionescu-Gion (*doctorul Rank*), Liviu Ciulei (*Krogstadt*), în principalele partituri. Spectacol valoros, apreciat pentru profunzimea și echilibrul expresiei dramatice, cu numeroase momente impresionante – ale Norei, în cochetăria jucăușă de „veveriță" la început și sobrietatea autoritară din final, a clocotului de îndrăgostit stăpânit cu demnitate de doctorul Rank, a zbuciumului intens reliefat pe un fior înghețat, dar omenesc, a lui Krogstadt. „Regia n-a apăsat niciun moment pe acordurile melodramatice ale piesei, interesând eforturile actorilor în deslușirea dezbaterii ideologice care stă în miezul conflictului. Discuția și firescul cu care evoluează în scenă personaje încărcate de dramatism pregătesc cu savantă meticulozitate scenele de aprigă dispută între Nora și Helmer" (scrie Vicu Mândra în cronica din *Gazeta literară* în 10 februarie 1956). Îl consideră pe Septimiu Sever greșit distribuit în Thorwald, unde vocația sa pentru eroi de avânt romantic – Răzvan, Don Carlos, anteriori – nu s-ar potrivi cu Ibsen. Mă rog, imaginea noastră păstrează tocmai silueta aristocratizată, înaltă, elegantă, a bărbatului încrezător în sine și nițel superficial, mulțumit și mândru de poziția sa în societate și familie, în care frumoasa soție juca rolul privilegiat al unui casnic ornament atractiv. Dar tot imaginea noastră reține peste timp și clipa de grație a

Corinei Constantinescu, elogiată de doi cărturari de notorietate, pe care îi voi pomeni mai jos. Deocamdată transcriu, din cronici, două opinii curente, aproape identice în ce priveşte evoluţia actriţei în rol, cu rezerve privind traiectoria. Vicu Mândra: „În realizarea Norei, actriţa Corina Constantinescu, cât şi regia, nu au marcat însă etapele succesive ale «deşteptării» eroinei, până în pragul ultimei scene. De aceea, trecerea interpretei de la uşurinţa «veveriţei» la adânca sobrietate a Norei din final, apare bruscă şi surprinzătoare. Corina Constantinescu a găsit adeseori drumul spre sufletul Norei, dar n-a dăruit îndeajuns farmec personajului în primele acte ale piesei. În scena plecării, interpreta Norei a realizat, însă, o emoţionantă trăire a acestui moment decisiv pentru eroină". Şi Radu Popescu, în *Contemporanul*, 27 ianuarie 1956: „Corina Constantinescu, atacând cu un curaj demn de laudă acest rol grandios, nu l-a pătruns totuşi în toate tainele lui. De aceea, siguranţa, dârzenia şi totodată seninătatea cu care Nora porneşte spre noua sa viaţă nu au apărut în tot caracterul lor simbolic. În acelaşi timp, studiind prea mult detaliul, rolul a fost oarecum fărâmiţat şi, în acelaşi timp, el şi-a pierdut din intensitate. Corina Constantinescu a realizat o Noră autentică în scenele sentimentale, în scenele de «veveriţă», de «păpuşică», dar nu a ajuns la înălţimea rolului în cele de răzbunătoare a întregii feminităţi burgheze şi nici în cele de reprezentantă cuprinsă de panică oarbă a tuturor soţiilor înlănţuite din societatea burgheză"; totuşi „Rolul Norei reprezintă o asemenea perfecţiune a artei actoriceşti, încât nu pot exista cuvinte de laudă pentru actriţa care s-a apropiat de el cu dragoste şi devotament, chiar dacă sub aspra lui lege n-a ajuns până la capătul drumului" ei... tot e ceva! Probabil că „siguranţă, dârzenie" s-a putut resimţi mai degrabă în interpretarea alternativă a Nataliei Arsene, bună, de fapt, dar – curios – estompată în memoria celor ce le-au văzut pe amândouă. I-a lipsit, cum s-ar spune, *clipa de graţie*.

Şi iată, în contrast, părerile surprinzător de elogioase ale lui Tudor Arghezi şi George Călinescu. La 9 aprilie 1956, Tudor Arghezi asistă la spectacol şi-i trimite actriţei la cabină programul de sală cu următoarele rânduri: *„Nora-Corina să-i permită să-i mulţumească pentru o emoţie, pe care a mai încercat-o acum 45 de ani, lui Tudor Arghezi, care-i sărută mâinile emoţionat"* (Ioana Pavelescu ne precizează cine i-a provocat emoţia scriitorului cu 45 de ani înainte: Eleonora Duse). La rândul lui, George Călinescu, într-o *„Cronică a optimistului"* din *Contemporanul*, 17 februarie 1956, relatând despre arta actorului şi subliniind că teatrul ibsenian „e vibrant ca şi tragedia greacă, uzând însă de o declamaţie în surdină, bine studiată", scrie următoarele despre actriţă: *„O tragediană surprinzătoare este Corina Constantinescu în* «Nora» *de Ibsen. Rar am întâlnit o actriţă mai absorbită de rol. Am văzut adesea piesa; dar nu mai pot să-mi închipui azi pe soţia lui Thorwald altfel decât pe Corina Constantinescu. Venele gâtului îi tremură într-o vibraţie extraordinară, inflexiunile glasului sunt emoţionante ca ale unei viole: chiar când tace şi ascultă, această interpretă produce emoţie în sală. Toate gesturile sale, oricât de mărunte, sunt evenimente scenice. Niciodată analiza rolului n-a dus la mai mari efecte artistice"*. Şi pentru că era compusă în dialog fictiv cu un tânăr student, la întrebarea acestuia „Şi care socotiţi că este secretul Corinei Constantinescu?" răspunde concis: „Trăieşte". Spre deosebire de alţii, adică, ce se mulţumesc „să joace". E doar o efuziune spontană în cazul de faţă a celor doi scriitori, mai subiectivă decât analiza curentă, obiectivă, oarecum tehnică, a cronicarilor? Contează mai mult cele *cinci minute de graţie dintr-o clipă de neuitare*? Se pare că da. Spectacolul s-a jucat patru stagiuni la rând. După aproape un an, într-o seară, pe masa de machiaj a artistei, apare un buchețel de lăcrămioare adus

din sală de către o plasatoare. Cu câteva rânduri, semnate Cella Delavrancea: *„Cu Nora ai păşit pe drumul marilor realizări. Îţi mulţumesc pentru bucuria artistică pe care ne-ai dăruit-o“* (cf. C. Dinescu).

În 1955 e laureată a Premiului de Stat. Urmează un deceniu şi jumătate de prezenţă în ansamblul care se înnoieşte programatic şi în viziune prin numirea lui Radu Penciulescu la conducere, actriţa primind roluri diverse dar de importanţă mai redusă, în piese cu alţi protagonişti preferaţi. *Montserrat* de Emanuel Roblès, unde apariţia lui Iurie Darie în rolul titular era mai degrabă fizică, statică, cu replici puţine, prim-planul dramatic fiind declanşat de incisivitatea ofiţerului crud Izquierdo întruchipat de Gh. Ionescu-Gion. „Corina Constantinescu – scrie Radu Popescu – a jucat cu multă agitaţie rolul mamei, dar ţipetele ei, foarte studiate, n-au fost totdeauna convingătoare“ (*România liberă*, 27 martie 1957). *Seara răspunsurilor* de Sidonia Drăguşanu, cu „un fel de vocaţie a cozeriei, adică are o limbuţie plăcută, colorată şi feminină, care topeşte gheţarii“ (i-auzi!) – e de părere (desigur), Ecaterina Oproiu. Trei interprete principale, Tatiana Iekel (*Dana*) – „ingenuă fără afectare“ –, Eugenia Bădulescu (*Senta*) – „o femeie cu obrazul alb şi ochii adânci, cu gesturi obosite“ – şi, curios, în schimb, Corina Constantinescu (*Irina*) – „pe care o preţuim, a adoptat pentru spectacolul acesta gesturi încremenite de statuie, zâmbete de sfinx şi o conştiinţă exagerată a faptului că ea este eroul pozitiv, cel mai pozitiv erou al piesei“ (oare?) – *Teatrul*, nr. 12/1957, p. 59. A urmat o altă piesă a unui proaspăt debutant, Dorel Dorian, *Secunda 58*, care a surprins întrucâtva prin ezitarea unui protagonist de a declanşa imediat, printr-o manetă, oprirea unui agregat, ceea ce îngrijorează şi sperie pe cei prezenţi, făcând-o doar cu două secunde înainte de epuizarea minutului critic, cu cei de faţă încremeniţi. Iurie Darie, protagonistul bătăilor de inimă (la propriu în piesă, la figurat în publicul feminin), „ajutat de regie (Radu Penciulescu – *n.m.*) să evite în mare măsură clişeele de «băiat uşuratic» de care abuzează uneori, a jucat de astă dată mai interiorizat... Corina Constantinescu a contribuit, în actul III, alături de Tatiana Iekel, la una din scenele reuşite ale spectacolului“ (Andrei Băleanu: *Scânteia*, 12 iunie 1960). Călin Căliman completează: „Deşi momentul ei este mai puţin în ton cu spiritul piesei, Corina Constantinescu (*Ana Petrescu*) realizează într-o singură apariţie un interesant tip de femeie în vârstă“ (*Contemporanul*, 27 mai 1960).

Un ocol pe la Podul Grant, în Giuleşti, în februarie 1961, la teatrul – care va deveni ambiţios sub conducerea Elenei Deleanu –, „Muncitoresc C.F.R.“ se arată fructuos în colaborarea cu regizorul minuţios Mihai Dimiu (proaspăt sosit de la Sibiu) şi actorii de aici, în realizarea unui spectacol de adâncimi psihologice şi viguroase profiluri umane, *Puterea întunericului* de Lev Tolstoi. Iniţial intitulată ciudat, ca un proverb – *Când păsărica îşi scapă piciorul în mlaştină, se-nfundă până-n gât* –, piesa denunţă puterea devastatoare de suflete şi caractere a banului, care duce la crimă. Regizorul Dimiu a avut sarcina realizării „unei orchestraţii umane“ într-un spectacol care „surprinde nu atât prin noutatea viziunii regizorale, cât prin profunzimea ei“, e de părere B. Elvin într-o cronică amplă din revista *Teatrul* (nr. 4/1961, p. 77). Regizorul – constată Călin Căliman în *Contemporanul* – „încearcă să prefigureze o concluzie mai netă a întregii acţiuni, atenuând concepţiile mistice ale autorului“ (10 martie 1961). Şi tot în *Contemporanul*, peste o săptămână, George Călinescu notează: „Această copleşitoare dramă a căderii şi ridicării umane a fost jucată la Teatrul Muncitoresc C.F.R. într-un chip vrednic de laudă“ (17 martie 1961). În distribuţie au figurat Ernest Maftei şi Stelian Mihăilescu (*Piotr*), Dodi Caian-Rusu (*Anisia*), Corina Constantinescu (*Akulina*), Colea Răutu (Nikita), Ştefan Mihăilescu-Brăila (*Akim*), Nelly Nicolau-Ştefănescu (*Matriona*),

Eugenia Bădulescu (*Marina*). Despre Corina Constantinescu, aprecieri favorabile, cu mici observații uneori. „Corina Constantinescu își revelă, oricât de episodic, marele talent prin pasiunea aprigă și focoasă în faza păcatului și printr-o solemnă iluminare în momentul spovedaniilor." (G. Călinescu); „Pe Akulina, Corina Constantinescu a interpretat-o ca pe o fată mărginită și care, sub dragostea lui Nikita, înflorește. Ființa oropsită, tânjind după soțul mamei ei vitrege, devine, când acesta îi întoarce iubirea, o femeie strălucitoare (vezi scena când Akulina se întoarce de la oraș cu Nikita și-și scutură cu aere de domniță cizmulițele), iar mai târziu, când e silită să se mărite cu un om pe care nu-l poate suferi, o femeie învinsă, doborâtă, care a presimțit de mult că acesta îi va fi destinul (vezi finalul actului unu: «Așa o să mă nenorocești și pe mine... Câine ce ești!»" (B. Elvin). „Am așteptat mai mult de la talentata actriță Corina Constantinescu (distribuită curajos în rolul Akulinei) în realizarea profilului fetei de 16 ani «cam tare de urechi și – mai ales – cam săracă cu duhul»" (Călin Căliman). Ne lămurește mai bine, cred, o frază din *Scânteia*: „Corina Constantinescu (Akulina) a fost prea iscusită și prea puțin naiva fată de la țară" (Emil Riman, 18 aprilie 1961). Oricum, o experiență bună și un rol ofertant.

Continuă pe scena din Sărindar cu câteva roluri de serviciu, mai mult să aștepte conștiincioasă. Nici în *Vulpile* de Lillian Hellman (1965) nu i se semnalează distinct interpretarea, nici măcar în *Richard al II-lea* de William Shakespeare (1966), memorabilul spectacol al lui Radu Penciulescu, unde a interpretat-o pe regină („Corina Constantinescu a făcut din aparițiile reginei o ilustrație mai mult decorativă a sentimentului", sau „a fost foarte mulțumitoare, deși cam rigidă") și nici în spectacolul din 1970 regizat de Valeriu Moisescu, *Emigrantul din Brisbane*, de un dramaturg libanez de origine franceză, Georges Schehade (cu amestec de registre care „a făcut ca personajele să pară a nu fi în dialog" și doar decorul lui Liviu Ciulei sugerează o stare perfect deslușită „a unei tristeți definitive și iremediabile" – conform Floricăi Ichim), nu e remarcată printr-o contribuție personală. Prezență utilă, nepusă în valoare. (În materialele documentare puse la dispoziție de doamna Ioana Pavelescu, dânsa menționează, la majoritatea pieselor enumerate, „rol principal"; bine ar fi fost să fie așa!) cu un grup de colegi invitați, participă la inaugurarea Secției române a Teatrului de Nord din Satu Mare, la 29 ianuarie 1969, cu piesa lui Victor Eftimiu, *Haiducii*. Regia Mihai Raicu. O reprezentație de factură populară, „în genul vicleimurilor și teatrului haiducesc de origine folclorică", notează cronicarul N.C. Munteanu în revista de specialitate; «Invitații», Gh. Aurelian, Ion Manta, Corina Constantinescu, Titus Lapteș au tact, pondere și echilibru" (*Teatrul*, nr. 3/1969, p. 79).

„Modestă, Corina slujește teatrul în continuare, în roluri cu mai puțin relief. Îmi amintesc cu câtă disciplină și spirit de echipă venea la repetiții și se așeza la arlechin, cuminte, gata să dea o mână de ajutor colegelor mai tinere. O mai sâcâia din când în când odrasla, un ghemotoc cu ochi de viezure, agățată de fusta Corinei sau găsindu-și de joacă prin recuzita teatrului" – scrie într-un portret pe care i-l dedică mai târziu, în 1997, un coleg cu condei, C. Dinescu (*vol. cit*, p. 30).

Dar anul 1970 e vitreg pentru Corina Constantinescu. „Scoasă fraudulos la pensie la numai 50 de ani", notează indignată Ioana Pavelescu (51, exact). Și declară în continuare: „A durut-o acest lucru până în ultimii ani ai vieții ei. Ce chin cumplit pentru un artist să fie oprit în drumul lui și să i se ia libertate de a se putea exprima". A spus-o și marea actriță Maria Filotti, pentru care, coincidență, cam la aceeași vârstă –, în plină maturitate creatoare, în 1937, direcția Teatrului Național hotărăște pensionarea sa. („Nu-mi venea să cred... Eram în plină maturitate a posibilităților mele artistice, abia trecusem de cincizeci de ani, vârstă când artistul dramatic ajunge să pătrundă deplin tainele artei sale și le poate stăpâni cu

În *Cei din urmă* de Maxim Gorki, regia Marietta Sadova

În filmul *Nepoții gornistului*, regia Dinu Negreanu

ochiul lucid, cu viziunea clară, cu forțele intacte, abia atunci capabil să-şi dirijeze posibilitățile de expresie cu o deosebiă măiestrie [...] Mă simțeam jignită, umilită" – citat din *Am ales teatrul*, Editura Fundația Culturală „Camil Petrescu" şi revista *Teatrul azi*, 2007, pag. 157, 158). Ca o palidă compensație, mai apare în roluri de compoziție în câteva filme, până în 1988.

*

Ioana Pavelescu ne informează că Andrei Şerban a cunoscut-o vara trecută şi au stat puțin de vorbă în pauza de la spectacolul cu *Regele Lear*" (*Lear*, corect). Adică, în 2008. „Amândoi au fost marcați de întâlnire. Mama i-a simțit geniul şi mi-a spus despre el: «băiatul ăsta are o stea, o lumină... Cei care o văd vor înțelege mai bine ce e cu noi pe-aici»"... Avea 89 de ani. Şi Andrei Şerban îi scrie, puțin mai târziu, Ioanei: *„Dragă Ioana. Am aflat vestea plecării mamei tale. M-am gândit la tine. Şi la ea. Mai am proaspătă imaginea ei de acum o lună, când am stat de vorbă (doar eu cu ea, singuri), în pauză la* Lear. *Era transparentă, avea frumusețea unei lumânări care arde grațios. Trăia doar din vibrații, fericită că era acolo, în casa ei, teatrul, cu tine jucând doar pentru ea. Cred că asta a ajutat-o să plece mai uşor şi senin din teatrul pe care l-a iubit şi care a eliminat-o mult prea devreme... Ceva s-a împlinit în ea acolo, prin tine. Am văzut-o liniştindu-se la final, la party. Împreună cu nepoata ei, ce contrast simbolic: fiica ta plină de energie robustă, vitală, concretă (energie a vieții pământene, creative, senzuale)... mama ta, la polul opus, avea energia uşoară, de aer, a celei care nu mai are nevoie de nimic din ambițiile acestei lumi, plutind parcă prin holul teatrului, cu zâmbetul ei imaterial, ca o viziune, căci era şi nu mai era acolo. Spre deosebire de viespile din jur care zburau să înțepe, clanul teatral plin de bârfe, ea plutea diafan, iradia lumină, avea ceva îngeresc. Mă bucur că am avut şi eu o mică contribuție ca mama ta să te vadă pe scenă ultima oară în spectacolul acela. Cu drag, şi nu uita că murim cu fiecare expirație, dar cu fiecare inspirație a aerului renaştem. E încurajator să ştii că la premiera cu* Lear *din toamnă, ea va fi acolo, cu noi, prezentă prin absență. De fapt, în teatru, nu suntem singuri, suntem văzuți. Şi nu doar de spectatorii din sală, ci de ochi invizibili...*".

La primul spectacol de la Casandra al fiicei sale, sensibila Corina i-a compus câteva versuri, cu titlul *Premiera*:

„Şi când cortina va sui alene
Treptat, treptat dezvăluind misterul,
Cei ce-aşteptau îşi vor feri ungherul,
Ferind atingerea vrăjitei scene.

Ca aurarii unui ev de visuri,
Prefacerea o vor pândi cu teamă
Şi-nfiorați, nici n-or să-şi deie seamă că sunt pierdute veşnic, paradisuri.

Se toarce-n aer zodie ciudată,
Pier în dogoare palide falene...
Şi când cortina va cădea, alene
...Să nu crezi, ea nu cade niciodată!"

„Oamenii de acest fel – zice, emoționată, fiica –, prin destinul lor ating sfințenia".
Să ne-o amintim mereu în suflet, cu speranța că nu e totul pierdut şi că adevărata dimensiune este numai în raport cu Dumnezeu.
Somn uşor, suavă Corina!

CRONOLOGIE

TEATRU

19 martie 1939: Teatrul Național, Studio – *MĂŞTI,* după romanul cu acelaşi titlu al Reginei Maria (spectacol festiv). Regia: Sergiu Dumitrescu. Rolul: ***Raşela***.

Noiembrie 1939: Teatrul Național – *PROFESORUL STORIȚIN* de Leonid Andreev. Regia: Victor Bumbeşti. Cu: George Calboreanu, G. Ciprian, N. Bălțăţeanu, Sorana Țopa şi Corina Constantinescu, debut.

1939: Turneu în 30 de oraşe – *PATIMA ROŞIE* de Mihail Sorbul. Regia: Marietta Sadova (şi interpretă a Tofanei). Rolul: ***Crina***.

10 ianuarie 1941: Teatrul Național – *NUNTA LUI FIGARO* de Beaumarchais. Cu: Al. Critico (*Almaviva*), Elvira Godeanu (*Contesa*), Nicky Atanasiu (*Figaro*), Marietta Deculescu (*Suzanne*), Sonia Cluceru (*Marceline*), Ion Manu, Costache Antoniu, Corina Constantinescu.

1941: Teatrul Național – *DOMNUL ŞI DOAMNA DORSWORTH* de Sidney Howard. Regia: Soare Z. Soare. Cu: Agepsina Macri-Eftimiu, Ion Manolescu, Marietta Sadova, Maria Voluntaru, Cella Dima, N. Bălțățeanu, A. Pop-Marțian, Corina Constantinescu.

29 august 1942: Teatrul Național – *O CRIMĂ CELEBRĂ* de d'Ennery şi Cormon. Regia: Soare Z. Soare. Cu: Emil Botta, Nicu Dimitriu, Madeleine Andronescu, Corina Constantinescu, Tilda Radovici.

18 septembrie 1942: Teatrul Național – *COMETA* de Şt. O. Iosif şi D. Anghel. Regia: Victor Bumbeşti. Cu: N. Motoc, Migri Avram Nicolau, Cella Dima, Corina Constantinescu, Tilda Radovici, Emil Botta, Florin Scărlătescu. Prologul interpretat de Ion Iancovescu.

1943: Teatrul Național – *MARIA STUART* de Fr. Schiller. Regia: Paul Mundorf. Cu: Aura Buzescu (*Elisabeta*), Marioara Zimniceanu (*Maria Stuart*), A. Pop-Marțian, G. Calboreanu, N. Brancomir, Al. Critico, Corina Constantinescu.

1943: Teatrul Național – *SCRISORI DE DRAGOSTE* de Gerardo Gerardi. Regia: Soare Z. Soare. Cu: Lilly Carandino, Al. Critico, Marietta Sadova, Corina Constantinescu, N. Balaban, N. Motoc.

1943: Teatrul Colorado – *CÂNTECUL LEBEDEI* de Ernest Enderline. Regia: Marietta Sadova. Cu: Lilly Popovici, Corina Constantinescu, Maud Mary, Getta Cibolini, Costache Antoniu, C. Brezeanu.

1943: Teatrul Național – *NU VA APLECAȚI ÎN AFARĂ* de Enrique Jardiel Poncelo. Regia: N. Massim. Cu: Migri Avram Nicolau, Lilly Popovici, Kitty Gheorghiu, Carmen Tăutu, Florin Scărlătescu, M.Balaban, Corina Contantinescu.

21 ianuarie 1944: Teatrul Național – *LANȚURI* de Allan Laughton Martin. Regia: Ion Sava. Cu: Alexandru Demetriad, Maria Botta, Al. Alexandrescu-Vrancea, Costache Antoniu, Emil Botta, Corina Constantinescu, Maria Voluntaru.

1945: Teatrul Național – *TRAGEDIA INIMII* de Soare Z.Soare. Regia: Soare Z. Soare. Cu: N. Bălțățeanu, Marietta Deculescu, Cella Dima, Ion Lucian, Corina Constantinescu, Marcel Gingulescu.

1945: Teatrul Național – *COCOŞUL NEGRU* de Victor Eftimiu. Regia: Gabriel Negry. Cu: Agepsina Macri-Eftimiu, Nicolae Brancomir, Chiril Economu, N. Pereanu, Corina Constantinescu.

13 iulie 1945: Teatrul Tineretului „Prometeu" – *APROAPE DE CER* de Julien Luchaire. Regia: Val Mugur. Cu: Ion Lucian, Corina Constantinescu, Lia Şahighian, N. Al. Toscani, G. Dănciulescu, Ion Focşa, Crişan Constantinescu.

17 septembrie 1945: Teatrul Mic – *FEMEIA ÎN FLOARE* de Denys Amiel. Regia: Victor Ion Popa. Cu: Egenia Zaharia, Corina Constantinescu, Ion Focşa.

1945: Teatrul Armatei – *PAPA LEBONARD* de Jean Aicard.

Iunie 1946: Teatrul Savoy – *FEMEI DIN NEW YORK* de Clara Booth. Regia: Marietta Sadova. Cu: Marietta Sadova, Beate Fredanov, Virginica Popescu, Mimi Enăceanu, Corina Constantinescu, Clody Bertola.

15 octombrie 1946: Teatrul „Maria Filotti" – *MELO* de Henry Bernstein. Regia: Victor Bumbeşti. Cu: Maria Botta, V. Valentineanu, A. Pop-Marțian.

1947: Teatrul Odeon – *SCUMPA MEA RUTH* de Norman Krasna. Regia: Marietta Sadova. În distribuție: Eugenia Popovici, Marietta Sadova, Dan Nasta, N. Al. Toscani. Rolul: ***Martha***.

1 octombrie 1947: *ÎMI AMINTESC DE MAMA* de John van Drutten. Regia: Marietta Sadova. Cu: Marietta Sadova, G. Calboreanu, Clody Bertola, Corina Constantinescu, Liviu Ciulei (autor şi al decorului), N. Tomazoglu, Dan Nasta.

16 martie 1948: Teatrul Odeon – *CEI DIN URMĂ* de Maxim Gorki. Regia: Marietta Sadova. Cu: Ion Manolescu, Marietta Sadova, Clody Bertola, Marietta Rareş, Corina Constantinescu, Liviu Ciulei, N. Tomazoglu, Dan Nasta.

1948: Teatrul Odeon – *HELEN, TOMMY ŞI JOE* de James Thurber şi Elliot Nugent. Regia: Marietta Sadova. Cu: Radu Beligan, Clody Bertola, Corina Constantinescu, Liviu Ciulei, Sorin Gabor, Dan Nasta, N. Tomazoglu, Marietta Sadova.

2 ianuarie 1949: Teatrul Municipal – *SCUFIȚA ROŞIE* de B. Ciornâi. Regia: Jenny Arnotă. Cu: N. Tomazoglu, Liviu Ciulei, Corina Constantinescu, Sandina Stan, Marietta Rareş, Mircea Balaban.

19 ianuarie 1949: Teatrul Municipal – *PESCĂRUŞUL* de A.P. Cehov. Regia: Marietta Sadova. Cu: Clody Bertola, Fory Etterle, Nelly Sterian, Liviu Ciulei, N. Tomazoglu. Rolul: ***Maşa***.

24 aprilie 1950: Teatrul Municipal – *PACE PE PĂMÂNT* de George Sklar şi Albert Matz. Regia: Marietta Sadova.

1952: Studioul Actorului de Film „C.I. Nottara" – *FAMILIA*

13 decembrie 1952: Studioul Actorului de Film „C.I. Nottara" – *NORA* de H. Ibsen. Regia: D.D. Neleanu. Cu: Septimiu Sever, Gh. Ionescu-Gion, Liviu Ciulei. Rolul: ***Nora***.

Studioul Actorului de Film „C.I. Nottara" – *VILEGIATURIIŞTII* de Maxim Gorki.

Studioul Actorului de Film „C.I. Nottara" – *MONTSERRAT* de Emmanuel Roblès. Regia: D.D. Neleanu. Cu: Iurie Darie, Gh. Ionescu-Gion, Corina Constantinescu.

1957: Studioul Actorului de Film „C.I. Nottara" – *SEARA RĂSPUNSURILOR* de Sidonia Drăguşanu. Regia: Ghebal Georgescu. Cu: Tatiana Iekel, Eugenia Bădulescu, Ludovic Antal, Puica Stănescu. Rolul: ***Irina***.

Studioul Actorului de Film „C.I. Nottara" – *FERESTRE DESCHISE* de Paul Everac. Regia: Horea Popescu. Cu: N.Neamțu-Ottonel, Iulian Necşulescu, Constantin Codrescu, Titus Lapteş, Dumitru Furdui, Corina Constantinescu, Maria Comşa, Dinu Ianculescu.

Mai 1960: Studioul Actorului de Film „C.I. Nottara" – *SECUNDA 58* de Dorel Dorian. Regia: Radu Penciulescu. Cu: Iulian Necşulescu, Iurie Darie, Tatiana Iekel, Boris Ciornei, Amza Pellea, N. Tomazoglu, Aurel Ciobanu. Rolul: ***Ana Petrescu***.

25 februarie 1961: Teatrul Muncitoresc C.F.R. – *PUTEREA ÎNTUNERICULUI* de Lev Tolstoi. Regia: Mihai Dimiu. Cu: Ernest Maftei, Stelian Mihăilescu, Dody Caian-Rusu, Colea Răutu, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Nelly Nicolau-Ştefănescu, Eugenia Bădulescu. Rolul: ***Akulina***.

28 decembrie 1964: Teatrul Mic – *VULPILE* de Lillian Hellman. Regia: D.D. Neleanu. Cu: Olga Tudorache, Gh. Ionescu-Gion, Tudorel Popa, Corina Constantinescu, Jana Gorea.

4 octombrie 1966: Teatrul Mic – *RICHARD II* de William Shakespeare. Regia: Radu Penciulescu. Cu: Victor Rebengiuc, Ion Marinescu, Olga Tudorache, Gh. Ionescu-Gion. Rolul: ***Regina***.

29 ianuarie 1969: Teatrul de Nord Satu Mare, Secția română – *HAIDUCII* de Victor Eftimiu. Regia: Mihai Raicu. Cu: Cristian Niculescu, Richars Rang, C. Lungeanu, Olga Bucătaru, Carmen Hancearec Roxin, Gh. Aurelian, Ion Manta, Corina Constantinescu, Titus Lapteş, Septimiu Sever.

Februarie 1970: Teatrul Mic – *EMIGRANTUL DIN BRISBANE* de Georges Schehade. Regia: Valeriu Moisescu. Cu: Olga Tudorache, Tatiana Iekel, Corina Constantinescu, Vasile Nițulescu, Florin Vasiliu, Sandu Sticlaru, Dumitru Furdui, N. Neamțu-Ottonel, Ion Cosma.

1971: Sala Ateneului Român – One woman show *EDITH PIAF*.

FILM

1953 – Nepoții gornistului, regia Dinu Negreanu.
1954 – *Răsare soarele*, regia Dinu Negreanu.
1956 – *Pe răspunderea mea*, regia Paul Călinescu.
1961 – *Puştiul*, regia Elisabeta Bostan.
1963 – *Străinul*, regia Mihai Iacob.
1964 – *Comoara din Vadul Vechi*, regia Victor Iliu.
1965 – *Amintiri din copilărie*, regia Elisabeta Bostan.
1967 – *Cine va deschide uşa?*, regia Gh. Nagy.
1975 – *Tănase Scatiu*, regia Dan Pița.
1976 – *Accident*, regia Sergiu Nicolaescu.
1978 – *Muntele alb*, regia Dan Necşulea.
1982 – *Calculatorul mărturiseşte*, regia George Cornea.
1983 – *Acțiunea Zuzuc*, regia Gh. Nagy.
1987 – *Păstrează-mă doar pentru tine*, regia Virgil Calotescu.
1988 – *O vară cu Mara*, regia George Cornea.

TELEVIZIUNE

1976 – *Războiul Independenței* (serial). Regia: Sergiu Nicolaescu, Doru Năstase, Gh. Vitanidis.

RADIO (Teatru la microfon)

11 iulie 1954 – *Pescăruşul* de A.P. Cehov. Regia: Marietta Sadova. Cu: Nelly Sterian, Liviu Ciulei, Fory Etterle, Dan Nasta, N. Tomazoglu.

31 decembrie 1967 – *Linii de comunicație* de Al. Mirodan. Regia: Elena Negreanu. Cu Radu Beligan, Rodica Tapalagă.

28 martie 1971 – *Un paşaport pentru eternitate* de Dumitru Drăgan. Regia: Titel Constantinescu. Cu Matei Alexandru, Jeanine Stavarache, Ovidiu Iuliu Moldovan.

Nicolae HAVRILIUC

Actrița-poetă: GINA SANDRI

Născută la Iaşi în 1885, Gina Sandri (pe numele adevărat Getta Sion, făcând parte din familia scriitoruluii unionist G. Sion) a fost eleva lui Jules Leitner şi a lui Denys d'Inès de la Comedia Franceză. Un timp joacă pe scenele pariziene.

Întoarsă în țară, actrița va fi primită la Compania Bulandra, unde, între 1919–1922, îşi pune în valoare calitățile şi experiența scenică dobândite în străinătate, jucând în spectacolele din repertoriu: *Frou-Frou* de Meilhac şi Halévy, *Hoții* de Schiller, *Cidul* de Corneille, *Hero şi Leandru* de Grillparzer, alături de Tony Bulandra, Marioara Voiculescu, George Vraca, Ovid Brădescu, N. Bălțățeanu, G. Calboreanu. Anii de la Compania Bulandra vor însemna o confirmare a disponibilităților scenice de excepție şi întâlnirea cu omul iubit, actorul Petre Bulandra. Nedespărțiți, cei doi se vor însoți pretutindeni pe unde scena şi viața îi vor purta.

În stagiunea 1922–1923, Gina Sandri este distribuită în câteva producții ale Teatrului Național din Cluj-Napoca, unele realizate special spre a-i valorifica talentul: *Taifun* de Melchior Lengyel, *Stane de piatră* de H. Sudermann, *Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare (alături de N. Neamțu-Ottonel, Apriliana Medianu, Nicu Dimitriu, Petre Bulandra). La „Festivalul Molière", organizat de Naționalul clujean cu prilejul Tricentenarului naşterii ilustrului dramaturg (noiembrie 1922), ea recită în franceză *Odă lui Molière* de Th. Banville. Aparițiile scenice de la Cluj-Napoca îi pun în expresie „subconştientul creator", fiind o nouă etapă, după experiența de la Compania Bulandra, de exersare a predispozițiilor artistice native ce dezvăluiau un joc particularizat şi elevat.

Actriță a Teatrului Național din Cernăuți între 1925–1929, Gina Sandri (cu ascendențe bucovinene) a făcut parte din prima trupă stabilă de teatru românesc din Bucovina, jucând în spectacolul inaugural al Naționalului cernăuțean, *Chemarea codrului* de George Diamandy (29 octombrie 1925), în rolul *Anca*, direcția de scenă aparținând lui Radu Popeea, asistat de Nello Bucevski. Piesa este construită în jurul poveştii de dragoste dintre Anca şi Ioniță, personaje reale şi legendare raportate la un decor de istorie, dar primind veghea şi chemarea codrului.

După succesul repurtat la debut, actrița va fi distribuită în spectacolele: *Ca frunza* de Giuseppe Giacosa şi *Falimentul* de B. Björnson, ambele în regia lui Petre Sturdza. Personallitate puternică, practicând rostirea şi jocul de scenă cu stil, ea s-a bucurat de la început de admirația publicului cernăuțean şi de aprecierile celor doi directori de teatru, universitarii Constantin Berariu şi Dragoş Protopopescu. Când, la sfârşitul stagiunii 1926–1927, Dragoş Protopopescu este obligat să demisioneze din funcția de director al Naționalului, Gina Sandri, în semn de protest, părăseşte scena bucovineană, mutându-se împreună cu soțul ei, actorul Petre Bulandra, la Teatrul Național din Cluj-Napoca. Fiind reprimită cu multă admirație, actrița, în deschiderea stagiunii 1927/1928, apare în spectacolul *Rapsozii* de V. Eftimiu. Urmează *Glauco* de Ercole Luigi Morselli şi *Dragoste* de P. Géraldy (în traducere proprie), alături de Ştefan Braborescu, Nicu Dimitriu, Petre Bulandra. Va reveni la Cernăuți, în ianuarie 1928, fiind chemată de V.I. Popa, devenit între timp noul director al „Naționalului".

Formată în maniera de joc şi de rostire a teatrului francez, Gina Sandri s-a acoperit de glorie şi de neuitare prin măiestria şi distincția interpretării, dând viață

unor personaje din galeria teatrului românesc şi universal. Sub bagheta regizorală a lui V.I. Popa, în concepţia căruia fiecare mişcare a actorului era destinată să exprime ceva nou („noul stil") prin acordul dintre vorbire, tăcere, gest şi pas, prin conlucrarea dintre atmosfera fixată de regizor şi jocul demonstrat de actor în spectacole de forţă şi tensiune, actriţa a construit roluri de referinţă: Daria (din *Daria* de Lucian Blaga), inedită prin incursiunea în mecanismele inconştientului; Magda (din *Clopotul scufundat* de G. Hauptmann), cea plină de emoţii şi dramatism; Credinţa (din *Jedermann* de H. Von Hoffmannsthal), armonizând puritatea rostirii cu mişcările adiacente; Vidra (din *Răzvan şi Vidra* de B.P. Hasdeu), imprevizibilă prin feminitatea ademenitoare; Hélène (din *Dragoste* de P. Géraldy), glosând „eternul feminin" ca pe un mister; Jocasta (din *Oedip Rege* de Sofocle), unică prin accentele tragice. Ovaţiile publicului şi aprecierile presei de specialitate i-au răsplătit arta scenică. Extragem câteva aprecieri din presa timpului:

- În Maslova din *Învierea* de H. Bataille după Tolstoi, „ridică interpretarea la un nivel superior de înţelegere". Se observă „tendinţa de a prinde şi a desfăşura întregul conţinut psihologic al personajului pe care-l trăieşte" (*Glasul Bucovinei*, martie 1927);
- În *Tatăl* de Strindberg este admirabilă prin „diversitatea însuşirilor sale actoriceşti" (*Rampa*, aprilie 1928);
- În *Fedra* de Racine, oferind „o creaţie în stil mare", dovedeşte „un deosebit simţ sculptural [...] nuanţare plastică şi accent sufletesc" (*Glasul Bucovinei*, decembrie 1928).

Dacă autorul dramatic, spre a construi omul pe scenă, apelează direct la realitate, actorul, inspirat şi laborios, construieşte omul pe scenă prin mediere, fiind în servitute de text, de concepţia regizorală, de efectele tehnice. Gina Sandri, departe de a fi un imitator maşinal al imaginii despre personajul jucat pe care o stabileau dramaturgul, regizorul, scenograful, prin intuiţie (instinct teatral) şi studiu (gândire logică) se apropia de rol în mod procesual. De la acea vedere de ansamblu a rolului, însemnând o delimitare a personajului prin înţelegerea lui (pregătindu-i devenirea de fiinţă vie), ea trecea la construirea în conştiinţă a unui „etimon" al imaginii pentru scenă, ca în cele din urmă, în relaţie cu regia şi cu alţi factori ai scenei, să confere trăire personajului într-o imagine artistică stabilă, prin aşezarea în formă.

Gina Sandri conducea la Conservatorul de Artă Muzicală şi Dramatică din Cernăuţi o clasă de actorie (1928/1929). Printre ucenicii ei se număra şi Grigore Vasiliu, poreclit mai târziu Birlic. La absolvire, viitorul comediograf a interpretat rolul principal din piesa într-un act *Scaunul particular*, scrisă special de Mircea Ştefănescu pentru el.

Plecarea lui V.I.Popa de la direcţia „Naţionalului" cernăuţean, întâmplată în vara anului 1929, îi va lua prin surprindere pe artiştii teatrului şi unii dintre ei (Jules Cazaban, Nicolae Sireteanu, Cezar Rovinţescu, I. Cernea, N.N. Matei, Geta Kernbach, S. Fulda etc.) se decid să-l urmeze la Teatrul „Marioara Ventura", proaspăt înfiinţat, unde va fi director de scenă. Gina Sandri, deşi în cei patru ani de „Naţional" cernăuţean a cunoscut cele mai mari succese ale carierei sale de până la acea dată, îşi vedea existenţa scenică periclitată şi nu putea rămâne într-un colectiv părăsit de atâtea elemente artistice. Va lua şi ea drumul Bucureştiului alături de Petre Bulandra. În urma unor „negocieri", actriţa obţine acordul de a participa la producţia de spectacole ale Teatrului „Regina Maria" (Compania Bulandra–Manolescu–Maximilian–Storin). Fiind obligată să accepte tot ce i se propunea, va aborda un repertoriu amestecat: de la comedie, melodramă şi bulevardier, la romantic şi realist. Pentru început, ea apare în *Iubire ispăşită* de H. Duvernois şi P. Wolf, împreună cu G. Storin, Marietta Rareş şi P. Bulandra.

În martie 1930, juca unul dintre rolurile principale din premiera *Cuibul de viespi* (*Gaițele*) de Al. Kirițescu, alături de Lucia Sturdza Bulandra şi Mania Antonova, urmând distribuirea în „bulevardierele“ *Vijelia* şi *Judith* de H. Bernstein (cu Tony Bulandra şi Ion Talianu). În aceeaşi perioadă, Petre Bulandra înregistrează succese cu *Acela care primeşte palme* de L. Andreev, alături de Ion Manolescu, G. Storin, Ion Morțun. La aceeaşi companie, în 1931, Gina Sandri adună aplauze la scenă deschisă în spectacolele *Un Don Juan modern* de P. Géraldy şi R. Spitzer şi *Arleziana* de Alphonse Daudet (cu Tony Bulandra şi Petre Bulandra). Dar nu toate rolurile oferite conveneau stilului ei de joc.

Neacceptând platitudinea şi compromisul în artă, Gina Sandri era mereu în căutare de noi spații de joc şi de colective artistice unde să-şi valorifice talentul. De aceea. în stagiunea 1931/1932 o găsim la Teatrul Național din Chişinău condus de Ion Livescu. Distribuită în Neera din *Fântâna Blanduziei* de V. Alecsandri, ea joacă în spectacolul ce deschide stagiunea alături de Ion Livescu şi Petre Bulandra. Conferind noi fațete Fedrei din piesa omonimă a lui Racine şi Maslovei din *Invierea,* dramatizarea de H. Bataille, actrița revigorează două dintre marile sale creații de pe scena cernăuțeană în spectacole de ținută. În imediata vecinătate a celor două personaje îndrăgite, ea face să prindă viață Liza, din *Cadavrul viu* de Lev Tolstoi, alături de Ovid Brădescu, Cezar Rovințescu, P. Bulandra, Costache Antoniu. Continuând activitatea la „Naționalul“ din Chişinău şi-n stagiunea 1932/1933, Gina Sandri este distribuită în *Țarina* de M. Lengyel şi Lajos Biro, rol ce-i solocită anumite calități actoriceşti, şi-n *Cuibul de viespi* de Al. Kirițescu (versiune deosebită de cea de la Bucureşti).

Datorită puterii sale creatoare de excepție ce electriza publicul, actrița a reuşit prin personajele întruchipate să actualizeze acțiunile trecute ale acestora şi, deci, să recreeze, ca un demiurg, omul pe scenă. În numele acelui „anthropos“ scenic, ea şi-a conceput întreaga activitate artistică.

Începând cu stagiunea 1933/1934, Gina Sandri se mută la Iaşi; acolo va activa până la sfârşitul vieții. Revenită în spațiul natal unde se vedea stăpână pe situație, actrița îşi va alege (sau propune) rolurile în felul unor descoperiri de sine sau regăsiri de sine, devenind un personaj al timpului prezent(at) prin propriile trăiri scenice. A fost avantajată de colaborarea cu regizori de marcă. Primul rol la „Naționalul“ ieşean, a fost Anna din *Karl şi Anna* de Leonard Frank, în regia lui G.M. Zamfirescu, avându-i ca parteneri pe Tudor Călin (absolvent al şcolii „Ottoschau-Spielschule“ din Viena), Sandu Teleajen Morcovescu (autorul pieselor de teatru *Cuiburi sfărâmate* şi *Țiganca*), Marioara Davidoglu. O lungă perioadă de timp va inspira trăire unor personaje în direcția de scenă a lui Ion Sava:

- În 1934, este distribuită în comedia *Nu te mai cunosc* de Aldo Benedetti, împreună cu Bruno Braeschi, George Sion, Silvia Botez; urmează Ecaterina a II-a a Rusiei în *Țarina* de M. Lengyel li L. Biro, alături de Sandina Stan, Tudor Călin, Ştefan Ciubotăraşu;
- În 1935, joacă în Doamna lui Ieremia din *Neamul Şoimăreştilor* de Mihail Sadoveanu şi Mihail Sorbul (a făcut parte din distribuția spectacolului de la Cernăuți, în 1928, regia V.I. Popa), alături de Şt. Ciubotăraşu, Gh. Popovici, Marioara Davidoglu, Aurel Ghițescu, Tudor Călin, Any şi Bruno Braeschi;
- În 1936, apare în *Femeia tot femeie* de Fodor László, împreună cu Sandina Stan, Miluță Gheorghiu şi Margareta Baciu;
- În 1937, în Regina din *Hamlet* de W. Shakespeare, cu Tudor Călin şi Eliza Petrăchescu;
- În 1939, în rolul mamei din *Şase personaje în căutarea unui autor* de L. Pirandello.

Gina Sandri

Modelând concretul-istoric al omului venit dintr-un trecut al istoriei (Ecaterina a II-a a Rusiei, *Doamna lui Ieremia*, Regina), dintr-un prezent ce se face istorie („Mama" lui Pirandello) sau există mereu acelaşi şi pretutindeni (*Femeia tot femeie*), Gina Sandri îşi raporta personajele, prin maniera de vorbire şi de joc, la actualitatea vremurilor în care le însufleţea. Imprimându-le propriile gesturi sau stări de spirit, ea intra funcţional în pielea personajelor, dăruindu-le viaţă şi pe sine descoperindu-se în ora de spectacol.

Stagiunea 1939/1940 îi aduce alte roluri şi succese. În regia lui G.M. Zamfirescu, ea joacă în *Tatăl* de A. Strindberg şi în *Banii* de O. Mirbeau, iar în regia lui Tudor Călin o interpretează pe Doamna Alving din *Strigoii* de H. Ibsen. „Actriţă cultă şi de admirabilă ţinută" (Petru Comarnescu), Gina Sandri a fost un model viu pentru forţele actoriceşti tinere (Urmându-i tehnica de joc, Any Braeschi o întruchipează pe Doamna Alving în stagiunea 1962/1963. Spectacolul a fost văzut de autorul rândurilor de mai sus, fiind student în acea perioadă la Iaşi).

La recomandarea consiliului profesional al „Naţionalului" ieşean, în septembrie 1940, Gina Sandri o va înlocui pe Agatha Bârsescu (după deces), atât pe scenă preluându-i rolurile, cât şi la Conservator. Va fi numită, apoi, în Comitetul de direcţie al teatrului.

După 1940, actriţa joacă în spectacole regizate de Nicolae Massim: *Gândeşte-te, Giacomino* de L. Pirandello, *Mama* de Karel Čapek, *Oraşul nostru* de Thornton Wilder, *Cain* de Al. Sabaru, *Cuibul coţofenelor* de August von Kotzebue. Sunt întrupate chipuri şi personaje aparţinând unor maniere de joc şi de redare diferite. În stagiunea 1944/1945, deschisă în ianuarie 1945 cu *Vlaicu Vodă* de A. Davila, Gina Sandri va da viaţă Doamnei Clara, măsurată în voce şi stăpânită de gesturi de amploare, alături de Aurel Ghiţescu, Constantin Sava, Margareta Baciu, Ion Schimbinschi, Gh. Popovici. Urmează *Părinţii teribili* de J. Cocteau (printr-o schimbare de ton şi de viziune faţă de versiunea bucureşteană jucată în 1940 împreună cu Tony şi Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Mohor, Al. Finţi) şi *Mama*, dramatizare de T. Braz după Maxim Gorki.

În prima parte a anului 1948, actriţa apare pe scena Teatrului Poporului, recent înfiinţat la Iaşi, iar în toamna anului 1948, pe scena de la „Naţional", joacă în *Omul din Ceatal* de Mihail Davidoglu, regia Ion Diacu (spectacolul deschide stagiunea 1948/1949) şi în *Leul din piaţă* de I. Ehremburg, regia Marin Iorda, alături de Miluţă Gheorghiu, Florica Demion, Ion Lascăr, Ştefan Dăncinescu, Zoe Caraman. Sunt considerate ultimele ei spectacole. **Moare în 1952 la Iaşi.**

În 1925, Gina Sandri publică la Casa Şcoalelor volumul de poeme în proză *Printre clipe*, apreciat de Victor Rodan ca reprezentativ pentru „feminitatea în literatura noastră" (*Rampa*, XI, nr. 2461, 11 ianuarie 1926, p. 1) *„Doar uşa a mai rămas puţin în întuneric şi-mi place să ştiu, că din colţul acela de umbră, se va ivi – vioaie, deplină şi mândră – lumina zilelor mele, flacăra ochilor tăi*", rosteşte sugestiv actriţa poet, reamintind dragostea ei pentru om, pasiunea pentru teatru.

Includerea Ginei Sandri în Antologia *Actori poeţi – Poeţi actori,* apărută în anul 2008 (Timişoara, Editura Brumar), a fost un act de reparaţie culturală. Scoase din uitarea în care au zăcut de atâtea decenii, poemele în proză, inspirate din spaţiul de joc al scenei, din atmosfera pregătitoare a spectacolului, din trăirile personale cu bucurii şi tristeţi, sunt repuse în circulaţia valorilor, împrospătând „printre clipe", vremurile cu aura lor de mister şi de spiritualitate.

PRAFUL DE PE SCÂNDURĂ

Theodor-Cristian POPESCU

Teatru sau biserici – momentul unei opțiuni?

Iată-ne ajunşi într-un punct interesant, la douăzeci de ani de la căderea comunismului: în urma celei mai recente rectificări bugetare reductive, ministrul culturii propune o reflecție publică pentru dirijarea puținilor bani rămaşi fie înspre lăcaşurile de cult, fie înspre festivalurile de teatru şi film.

Vă mai amintiți? „Domnule Iliescu, credeți în Dumnezeu?" era întrebarea ultimă şi definitivă cu care candidatul Emil Constantinescu puncta decisiv în câştigarea alegerilor prezidențiale la mijlocul anilor nouăzeci. Ateismul sau agnosticismul unui om politic au rămas de atunci cărți exclusiv perdante, aşa încât mănăstirile au devenit destinații preferate ale politicienilor de toate spectrele pentru băi de mulțime televizate. În instituțiile statului, religia se bucură de o prezență foarte vizibilă: icoane şi crucifixe împodobesc ministere, administrații de stat, inspectorate şi universități – de la ghereta portarului până la secretariate şi birourile diriguitorilor, ba chiar şi sălile de curs. Crainicii radioului şi televiziunii de stat ne anunță Naşterea sau Învierea lui Christos, iar pe majoritatea siturilor internet oficiale ni se urează cele bune cu ocazia Sfintelor Sărbători de Crăciun sau Paşti. E consecința unei explozii religioase ce atinge, în unele manifestări (înghesuiala la moaşte, crucile aplicate pe autocarele echipelor de fotbal sau brodate pe tricourile jucătorilor, valizele cu bani transportate cu elicopterul la Muntele Athos) o fervoare aproape sud-americană.

Persecutată de regimul comunist, religia pare azi foarte populară inclusiv în rândul intelectualilor şi artiştilor, în general mai sceptici față de dogme şi ideologii. Lumea teatrală nu face excepție – cunosc personal mai mulți actori care au studiat sau studiază teologia; unii au abandonat definitiv teatrul, urmându-şi noua chemare.

„Nu-mi aduc aminte [...] să fi fost întrebat de atâtea ori dacă eu cred în Dumnezeu sau dacă vreau să mă convertesc", scrie Mario Vargas Llosa, descriind prima sa vizită în realitatea post-comunistă românească.

România este astăzi, după ştiința mea, unica țară din Uniunea Europeană care, în titulatura ministerului de specialitate, asociază cultele, culturii. Separarea bisericii de stat nu se dovedeşte, nici simbolic, nici practic, pe deplin înfăptuită.

În aceste condiții, dorința ministrului Theodor Paleologu „ca, printr-un exercițiu al generozității şi al lucidității, să fie salvate de la dispariție programe reprezentative pentru promovarea patrimoniului cultural [...] precum Festivalul Național de Teatru sau Festivalul Internațional de Film *Transilvania*" (după cum se menționează în comunicatul oficial al ministerului), prin redirijarea unor sume alocate inițial locaşurilor de cult, îmi apare nu numai ca un gest responsabil, ci, pentru un om politic român, de-a dreptul curajos.

Festivalul Național de Teatru (FNT) a devenit în ultimii ani un adevărat sistem de referință pentru mişcarea noastră teatrală, propunând spectacole româneşti şi străine de mare valoare, conferințe, lansări de carte, spectacole de debut, spectacole independente, o componentă de dans şi o piață de teatru. Prin calitatea evenimentelor, prin respectul cu care tratează artiştii invitați (manifestat inclusiv prin onorarii decente) şi prin gradul ridicat de vizibilitate, FNT-ul a devenit o marcă respectată, punând Bucureştiul pe harta evenimentelor teatrale în aceeaşi manieră în care o fac, de mai mult timp şi cu bugete mult mai substanțiale, Festivalul de toamnă la Paris sau Wiener Festwochen la Viena. A-l sugruma acum, când tocmai ia avânt şi dobândeşte credibilitate, îmi pare un gest mult mai puțin patriotic decât amânarea construirii unui nou locaş de cult cu care, mărturisesc, oricum nu văd ce legătură trebuie să aibă statul român.

FESTIVALURI, GALE

SFÂNTU GHEORGHE

Oana BORŞ

Festivalul de teatru, un REFLEX condiţionat

„Când m-am hotărât să devin director, ca să apăr ceea ce se întâmpla de 15 ani la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe, aveam de gând să fac un festival internaţional de teatru, dintr-un fel de «egoism» al meu. Un festival care să se ţină aici, cu spectacole bine alese, importante, reprezentând diferite tipuri de teatralitate, valabile, ne ajută, sper eu, de fapt, pe noi înşine – ne ajută să mergem mai departe", mărturisea Bocsárdi László într-un interviu publicat în *Observatorul Cultural.* Fraza de mai sus, la care subscriu, rezumă foarte bine nevoia pe care o are un spaţiu teatral de a fi în contact permanent cu creaţii ale unor companii din alte locuri şi cu artişti din zone de mentalitate, de tradiţie şi cu şcoală diferite. Şi, cum în România circulaţia creatorilor, în special a regizorilor şi scenografilor, dar şi a spectacolelor, prin intermediul festivalurilor naţionale, este dinamică, întâlnirea cu spectacole din străinătate este de urmărit pentru iniţiatorii unor proiecte de acest gen. Căci nu poate fi decât un lucru benefic pentru toţi. O întâlnire de idee pentru artişti şi o formă de educare a publicului, uneori chiar de ridicare a vălului de pe ochii acestuia, spre lucruri de valoare care să-l provoace, să-i pună întrebări, să-l stimuleze şi să-l facă în timp să discearnă între kitsch şi creaţie, între autentic şi impostură. Deci, implicit, să-l înveţe ce să ceară.

Şi iată, visul regizorului Bocsárdi László, de a organiza un Festival de Teatru, s-a împlinit anul acesta prin **REFLEX – Bienala Internaţională de Teatru**, ce şi-a desfăşurat prima ediţie între 17 şi 29 martie 2009. Ce şi-au propus organizatorii aflăm din statutul evenimentului. „Fiecare ediţie să fie construită după criteriul: spectacole de referinţă din ultimele două stagiuni, din spaţiul cultural al Europei Centrale şi de Est, producţii care s-au situat în topul celor mai bune oferte teatrale şi a căror valoare a fost confirmată de criticii din ţara de origine, prin acordarea unor prestigioase premii". La care se adaugă un spectacol invitat al unei mari companii din Vest.

Şi, astfel, publicul s-a putut întâlni cu: Teatrul „Katona József" din Budapesta, prin *Ultima noapte a carnavalului* de Carlo Goldoni; Teatrul Stary din Cracovia, prin *Orestia* de Eschil; Teatrul „József Attila" din Budapesta, prin *Vizita bătrânei doamne* de F. Dűrrenmatt; Teatrul Divadlo Komedia din Praga, prin *Procesul,* după Kafka; Teatrul Odeon din Bucureşti, prin *Ionescu – cinci piese scurte* de Eugen Ionescu; cu spectacolul realizat de artiştii unguri Gergő Borlai şi Andrea Ladányi şi intitulat *BL.* Este de marcat şi faptul că Deutsches Theater din Berlin a efectuat primul turneu în România, aici, la Bienala de la Sfântu Gheorghe, unde a prezentat *Orestia* de Eschil.

Realizatorii Festivalului au considerat ca evenimente conexe spectacolele teatrelor şi companiilor locale, printre care *Ivona, principesa Burgundiei* de Witold Gombrowicz, regia Bocsárdi László (Teatrul „Tamási Áron") şi *Lucia patinează* de

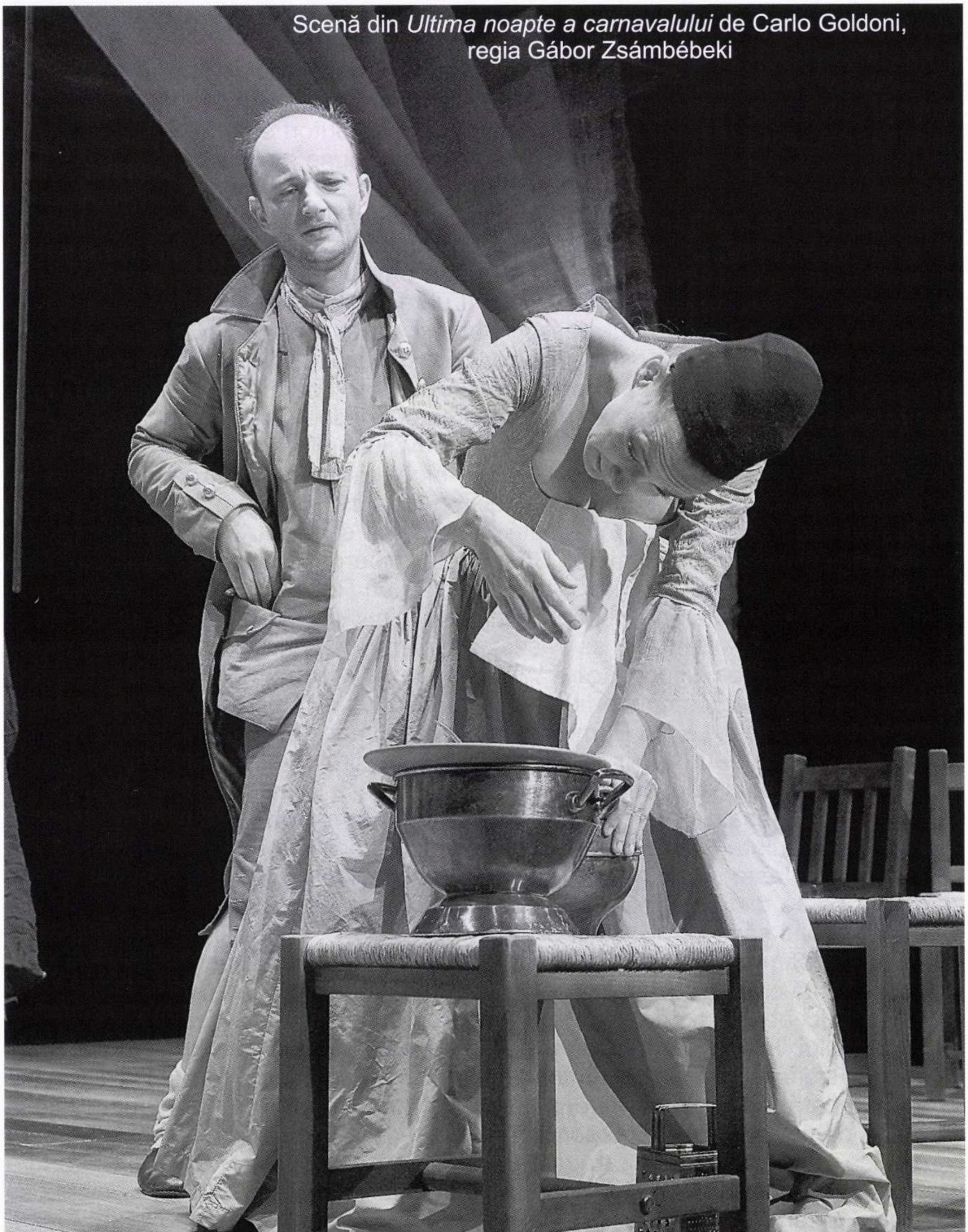
L.S. Černiauskaité, regia Radu Afrim (Teatrul „Andrei Mureşanu"). Pentru ca, manifestarea să fie întregită şi de discuţiile dintre artişti, specialişti şi publicul obişnuit – discuţii ce au urmat fiecărui spectacol –, de concertele ce au încheiat fiecare seară, de expoziţiile permanente de fotografie sau afişe de teatru, dar şi de sărbătorirea a 60 de ani de teatru maghiar la Sfântu Gheorghe. De asemenea, Bienala a mai găzduit Seminarul pentru Tinerii Critici de Teatru, organizat în fiecare an de către AICT – Asociaţia Internaţională a Criticilor de Teatru pe lângă un festival important din lume. Astfel, adunând toate la un loc, senzaţia generală pe care a lăsat-o evenimentul, în întregul său, este de consistenţă, eleganţă şi diversitate într-un oraş mic şi liniştit şi puţin anacronic unei astfel de adunări de forţe şi de valori. Cu atît mai mult o reuşită a organizatorilor, demnă de de apreciat şi de menţionat.

*

Despre diversitate putem să vorbim şi în legătură cu primele spectacolele programate în cadrul Bienalei, singurele pe care de altfel le-am văzut în scurtul meu popas la Sfântu Gheorghe. Deci, vorbim despre o diversitate stilistică evidentă. Despre un dialog între o transpunere clasică, *Ultima noapte a carnavalului* de Carlo Goldoni, Teatrul „Katona József" din Budapesta şi una ce poate fi trecută

Scenă din *Orestia* de Eschil, regia Jan Klata

Scenă din *Orestia* de Eschil,
regia Jan Klata



Scenă din *Ultima noapte a carnavalului* de Carlo Goldoni, regia Gábor Zsámbébeki

la categoria re-*interpretare*: trilogia *Orestia* de Eschil, producție a Teatrului Stary din Cracovia.

Jan Klata, regizorul acestui ultim spectacol, un rebel al teatrului polonez, declară fără sfială că ceea ce-l preocupă în teatru este *remix*-ul. Remixarea ca revers al *interpretării*, dar în care fidelitatea față de autori este autentică, este de părere regizorul. Sigur, această atitudine, acestă viziune asupra operei clasice, nu este una novatoare. Nu este singurul care a avut sau are nevoie de o astfel de formulă pentru a-şi exprima ideile scenice şi, sigur, discuțiile pe acestă temă se pot prelungi la infinit, existând chei şi modalități diverse ale re-*interpretării.*

În ceea ce îl priveşte pe Kalta (cel puțin prin a sa trilogie *Orestia*), *remix*-ul său este explicit pentru că localizează. Lucrează cu simboluri recognoscibile, ca fiind cele născute de tipul de societate şi de cultură pop. Dar acest tip de *convertire* (tot un termen folosit de regizor pentru creațiile sale) limitează. Limitează în primul rând dimensiunea pe care o conține textul, reduce încărcătura simbolică şi, în mod evident, se adresează doar unei categorii de public, cea care a asimilat acest tip de cultură ca valoare. Oricum ai privi lucrurile şi oricât de evidentă ar putea fi ironia în astfel de re-*interpretări* (iar aici e şi nu e) nu poți să nu observi că demonstrația regizorului, exclusivă, direcționează către false modele. Atâta timp cât imaginea eroului de azi, nu poate fi asimilată decât cu ceva ce excedează condiția umană, ideal al filmelor SF: omului cibernetizat, sau, invers, robotul umanoid. Căci, Oreste, este un Terminator sau un Robocap al societății actuale, şi nu neapărat prin atitudine, ci pur şi simplu prin imitație. Atâta timp cât între Olimp şi industria *showbiz*-ului de azi se trasează un semn de echivalență. Apolo, întrupat în persoana cântărețului pop Robie Williams, susține în fața noastră un minirecital live, decupat perfect din concertele solistului şi adus aici, pe scenă. De altfel, frumoasa melodie *Feel*. La fel, Eumenidele, sunt fotomodele. Cele a căror viață este motiv de aspirație sau măcar de admirație pentru tinerii din ziua de azi. Până şi corul, nu scapă de clişeul oamenilor în costum. Nu ca un semn al uniformizării pe care o induce globalizarea, ci ca semn distinct al aparatului politico-administrativ ce conduce, declarat sau subteran, lumea. Decizia politică, decizia administrativă, decizia socială este astăzi apanajul unei categorii bloc şi nu a unor individualități, categorie ce se distinge şi ea în societatea contemporană, comentează şi Klata prin spectacolul său.

Însă, trecând sau nu peste această localizarea impusă, peste această convertire explicită către o societatea actuală ce se ghidează după valori de prim nivel, nu poți să faci abstracție de unitatea şi forța pe care o are spectacolul şi, chiar de frumusețea lui. Klata este totuşi un regizor care ştie să lucreze cu simbolul. Totul pe scenă este un semn. Unele dintre ele transcend imediatul. Clitemnestra, mama, este îmbrăcată în rochia de mireasă, căci din nuntire trece în nunta morții, dusă de mână de fiul său. Egist, personaj retard aici, poartă cu sine vina: scheletul pe care îl ține în mână, pe care îl trage după el şi nu îl părăseşte niciodată. Casandra îşi urlă prorocirea pe care nu o ascultă nimeni, iar totul e scris dinainte, rochia sa are pe ea însemnele blestemului. Pe bluza Electrei este desenată o inimă însângerată. O puternică forță de simbol o are imagine în sine. Scena, acoperită de pietriş alb, e goală, iar micile elemente de recuzită se decupează puternic: scheletul, geamantanul lui Oreste, toporul cu care se va înfăptui crima. O lumină lăptoasă o acoperă (creată de un ecleraj special, filtrat tot spectacolul prin fum), inducând o permanentă stare de mister, pentru ca, la final, atunci când crima este înfăptuită,

iar Oreste îşi omoară mama adulterină, imensul peretele ce desparte o laterală a scenei să se lumineze de sus până jos a sânge, imagine covârşitoare. Însă scena cea mai răscolitoare din spectacol, ce-şi găseşte forţa în duioşia şi emoţia pe care o transmite, şi care conţine în ea cheia decriptării regizorale, este cea care prefaţează uciderea Clitemnestrei. Mama, pe patul ce în curînd va fi cel al morţii, îşi îmbrăţişează copilul, cu dragoste şi tandreţe, ca în copilărie, atunci când înainte de a adormi, el se ghemuia la pieptul ei. O soartă mai mult decît acceptată, o împăcare totală şi chiar o bucurie că pedeapsa îi vine de la propriul fiu, pedeapsa ce astfel o scapă de greaua povară pe care o poartă.

*

La polul opus se situează spectacolul cunoscutului teatru din Budapesta, teatru cu spectacole valoroase, unele dintre ele – *Ivanov* de A.P. Cehov, regia Tamás Ascher sau *Troilus şi Cresida* de W. Shakespeare, regia Silviu Purcărete – prezentate la diferite festivaluri de teatru din România. În *Ultima noapte a carnavalului,* regizorul Gábor Zsámbéki decriptează, dezvoltă şi compune scenic textul goldonian fără volute regizorale, încercând să se situeze în epoca în care se desfăşoară acţiunea şi nu să aducă epoca spre noi.

Este vorba de o piesă mai puţin cunoscută a lui Goldoni, scrisă în ajunul auto-exilului autorului la Paris, în urma puternicelor controverse publice pe care le-a avut cu Gozzi, piesă în care autorul aduce în subtext problema împlinirii artistice în alte locuri decât cele ale consacrării şi dilemele legate de aceasta. Toate extrapolate însă breslei ţesătorilor veneţieni, în care legăturile profesionale sunt de multe ori legături de familie. Şi astfel, într-o noapte de carnaval, măştile cad, lucrurile ies la iveală, şi, în spiritul comediei goldoniene, toate lucrurile au rezolvare fericită, fără a ne întâlni, însă cu optimismul debordant din celelalte piese ale autorului. De undeva, răzbate o anume resemnare şi împăcare cu o situaţie – atitudine pe care, probabil, autorul o avea atunci.

Este ceea ce transmite şi spectacolul. Poate şi din atitudinea puţin distanţată în care regizorul priveşte textul, ceea ce dă impresia că tot ce se construieşte pe scenă este un lucru explicit şi nu implicit. Principala pârghie o constituie dezvoltarea caracterelor, cu umor pe alocuri, cu măsură. Dar, dincolo de realizările actoriceşti – de altfel, trupa budapestană are actori pe măsura renumelui ei – meritul regizoral stă, până la urmă, în atenţia pe care a acordat-o relaţiilor, dezvoltându-le şi în extratext, atunci când polul de interes al acţiunii se mută de la un grup la altul, cu atât mai mult cu cât textul goldonian este dificil din acest punct de vedere, căci aproape toate personajele sunt prezente, cea mai mare parte a piesei, pe scenă. Acest lucru creează, în mod firesc, atmosferă, face ca spectacolul să fie totuşi viu şi să se desfăşoare frumos pe orizontală. Este de remarcat, în acelaşi timp, şi decorul: casa-atelier de ţesătorie, ce contribuie şi ea în felul său la configurarea acestei atmosfere. Prin cromatica aleasă, sinonimă şi cu cea a costumelor – nuanţe de maro, bej, galben, portocaliu – se induce o notă de căldură; prin fluturarea perdelelor-ţesături se dă impresia de fluiditate şi uşurinţă.

*

Şi, dacă din această dispută de stil şi de interpretare ar fi să aleg, pot spune că prefer un spectacol care să mă provoace chiar în a nu-l place, să mă intrige, să îmi dea posibilitatea de polemică, decât unul care se limitează la a realiza o simplă reproducere, fie ea fidelă modelului.

Marinela ȚEPUȘ

Locuri în care tânjești să te întorci

Sunt locuri și locuri pe lumea asta... Locuri spre care tânjești să te întorci și locuri pe care abia aștepți să le uiți.

La **Sfântu Gheorghe** n-am fost decât de vreo trei ori. Și întotdeauna pe fugă, la câte o premieră a Teatrului „Andrei Mureșanu". Până în acest an, când am fost trimisă de către redacția revistei *Teatrul azi*, la **Bienala Internațională de Teatru – REFLEX,** organizată de Teatrul „Tamasi Aron". Am stat doar trei zile, dar am avut parte numai de lucruri interesante. Întâi de toate, am descoperit orașul. Mic, curat, cu străzi largi, fără prea multe mașini, cu case cu un singur etaj, cu oameni deschiși, atenți. Apoi, am „descoperit" teatrul... O clădire oarecare, nu cine știe cât de elegantă și care nu a mai fost renovată de mult. Doar că, seară de seară, odată cu aprinderea luminilor, locul căpăta viață. Sala, mare și destul de anostă, se umplea până la refuz. Mă întreb cum, pentru că orașul e mic și, mai ales la sfârșit de săptămână, pare aproape nelocuit?!

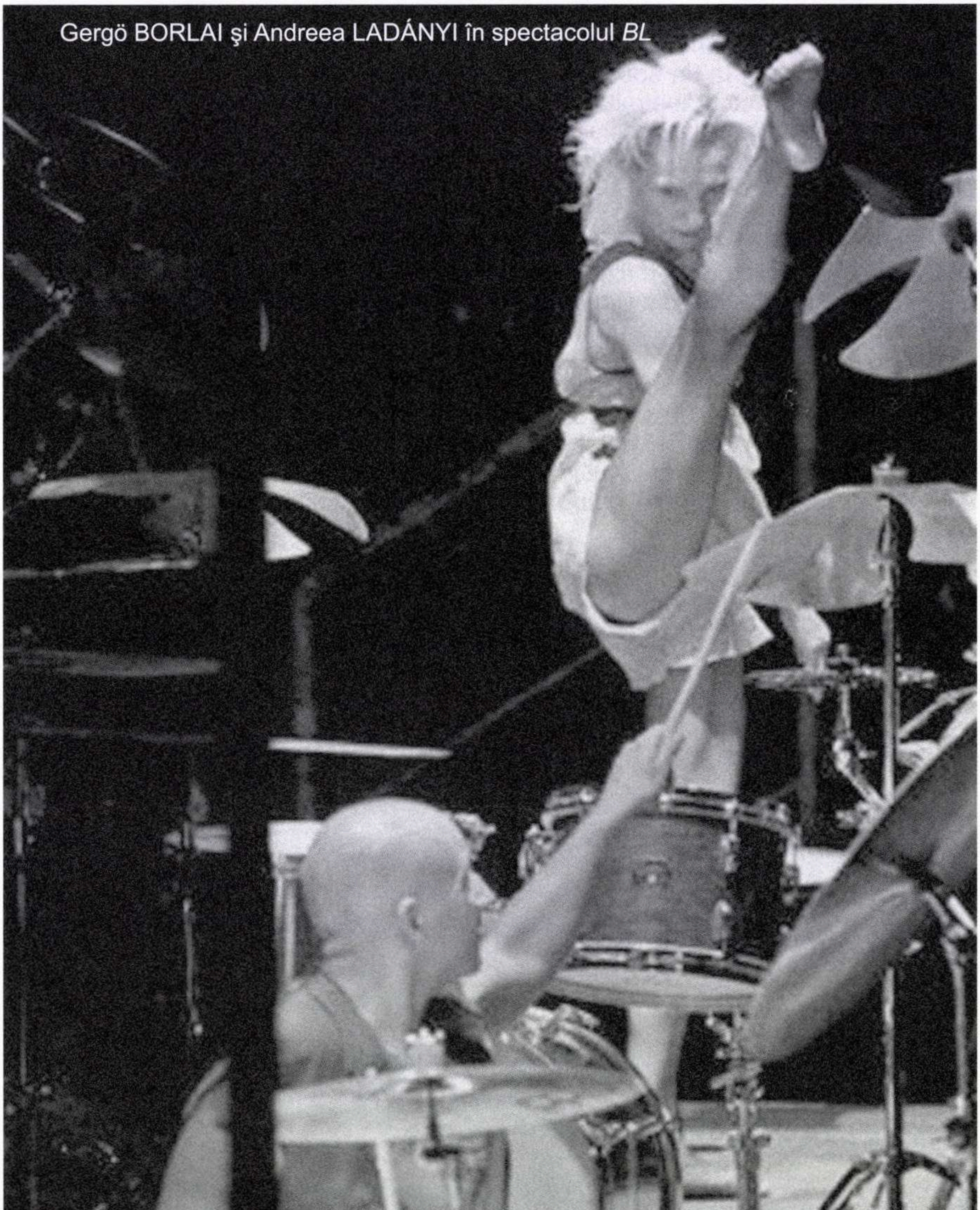
Spectacolele pe care le-am văzut, patru la număr, au fost toate de bună calitate. Aplauzele, ritmice și îndelungi, ca la operă, au răsplătit cum se cuvine efortul artiștilor. Pentru orășelul cu inimă de gheață – temperatura nu voia să urce deloc, lăsându-ne să credem, chiar în luna martie, că iarna încă ne mai bântuie cu ultimele puteri –, festivalul de teatru a constituit, cu adevărat, un eveniment. Gazdele nu ne-au sufocat cu amabilitatea, dar au fost mereu prin preajmă când aveai nevoie de o informație sau de ajutor.

Cât despre reprezentații? Am avut parte de un „calup" de teatru bazat pe mișcare, pe gest, pe expresivitatea trupului și mai puțin pe cuvinte. (Doar *Vizita bătrânei doamne* a ieșit, oarecum, din context. Dar nici aceea pe deplin).

În prima seară, am văzut, *BL* (titlul reprezintă inițialele celor doi protagoniști), o încercare fascinantă de a transforma sunetul și gestul în „poveste". Un talentat percuționist, Gergö Borlai, despre care am aflat că „bate tobele" de la vârsta de trei ani, iar de pe la vreo 12, face parte din prima linie a muzicii maghiare de gen (acum are 31 de ani), a invadat sala cu o multitudine de sunete – mai reci și mai calde, mai ample și mai discrete, mai furioase și mai calme. Parcă născându-se în interiorul acestor sunete, o figură legendară a dansului din Ungaria, trecută de prima tinerețe, dar cu un corp perfect de balerină, Andreea Ladányi, a ridicat sala în picioare. Ceea ce făcea ea nu era dans, era o zbatere (voit) oarbă a trupului, care se sincroniza cu sunetul, transformându-l în teatru. Se năștea, în felul acesta, un puternic conflict sexual, o luptă pe viață și pe moarte, cu mici inserții lascive, cu mici fiori de tandrețe, care dispăreau iute, lăsând loc altor acorduri, altor țâșniri. Un asemenea spectacol nu se poate povesti din simplul motiv că el doar te cuprinde ca o flacără, făcându-te să arzi pe de-a-ntregul.

În cea de-a doua zi am văzut un spectacol de teatru-dans, așa cum au fost multe după 1990, în România, *Romeo și Julieta*, în regia lui Uray Péter (din Ungaria); scenografia: Carmencita Brojboiu (M Studio, Sfântu Gheorghe). Am remarcat, în primul rând, disciplina acestor tineri actori-dansatori. Mișcările lor sunt calculate; sincronizarea trupurilor este perfectă... Nu se ghicește efortul. Gesturile se nasc unul într-altul și se amplifică exprimând, limpede, conflictul. Corpul uman capătă o nețărmurită frumusețe într-un soi de glisare continuă. Povestea se percepe și la nivel

Gergö BORLAI şi Andreea LADÁNYI în spectacolul *BL*



epidermic, pentru că atingerile lor par să te atingă şi pe tine, spectatorul... Muzica ne învăluie şi ea, făcându-ne să uităm, pentru vreo clipă, de cotidian. Seara s-a sfârşit, într-un liceu, la un spectacol, *Fragmente din povestea rătăcirii*, pregătit de către unul dintre actorii teatrului cu elevi, în cadrul Atelierului de Teatru OSONO. Bazat tot pe mişcare. Pe expresie corporală. Cuvintele aveau importanță doar pentru a potența valoarea gestului. Am putut observa o dăruire totală a acestor tineri în ceea ce aveau de făcut, de exprimat.

Dar marea surpriză a avut loc abia în cea de-a treia zi, când am vizionat *Vizita bătrânei doamne* de Durrenmatt – regia: Zsótér Sándor; decorul: Ambrus Mária, costumele: Benedek Mari; muzica: Tallér Zsófia; coregrafia: Vati Tamás (producție a Teatrului „József Atilla“ din Budapesta). Surpriză nu pentru că piesa a fost transformată într-un soi de operă pop, de altfel, bine susținută de la un capăt la altul. Ci pentru că aceea care m-a fost încântat, în prima mea seară la Sfântu Gheorghe, dansatoarea Andreea Ladanyi, a interpretat rolul eroinei. Cum poate deveni o dansatoare care nu a vorbit niciodată pe scenă, actriță într-un rol principal??? Ei bine, nu numai că a putut, dar a evoluat impecabil şi în această postură. (A şi luat, pentru acest rol, un important premiu de interpretare în Ungaria.) La discuția care a urmat spectacolului, regizorul ne-a mărturisit secretul distribuirii dansatoarei. A început

Scenă din spectacolul *BL*

lucrul cu o actriță, dar simțea că nu era ceea ce-şi dorea el. *Bătrâna doamnă*, în viziunea sa, nu se întoarce acasă pentru a se răzbuna, ci pentru a împlini un destin. Ea însăşi devine destinul acelui loc din care a plecat, hulită, cu zeci de ani în urmă. Or, destinul nu trebuia să aibă nici vervă, nici culoare, nici inflexiuni în voce. Nu trebuia să emane niciun fel de emoție. Puține gesturi, vorbire albă, seacă. S-a dovedit că Andreea Ladanyi corespundea cel mai bine viziunii sale. Claire Zachanassian, în această variantă scenică, este o păpuşă Barbie fanată, cu mişcări mici, robotizate, cu o voce implacabilă, care aduce la cunoştință cele dorite şi aşteaptă... Doar aşteaptă... Până ce oraşul este asmuțit asupra fostului ei iubit şi consimte să-l ucidă. Nu ni se pare deloc că, în felul acesta, s-ar face dreptate. Ni se arată doar grosolănia, mizeria, micimea ființei umane în situații-limită. Claire Zachanassian nu devine mai fericită după ce şi-a împlinit dorința. Este pregătită să moară şi atât. Pentru că nu a avut nici de ce trăi, nici pentru cine şi pentru că lumea sau banii nu i-au oferit decât satisfacția de a cumpăra şi de a supune. Crima sa, de fapt a micii localități pe care a cumpărat-o şi a supus-o, nu-i aduce nici bucurie, nici împlinire. Gestul său nu este justițiar. E numai o demonstrație inutilă despre complacerea ființei umane în cele mai josnice fapte când e vorba de bani şi de un trai mai bun. Atât.

Scenă din *Romeo şi Julieta*, după Shakespeare, regia Uray Petér

Anca MOCANU

Stand by... Kafka

Divadlo Komedie / Teatrul de Cameră, Praga a fost prezent în Bienala Reflex de la Sfântu Gheorghe cu o adaptare după ***Procesul*** de Kafka, în regia lui Dušan D. Pařízek (absolvent de Regie Teatru al Academiei de Artă Teatrală din Praga în 1999). Teatrul, înfiinţat de regizor în urmă cu 11 ani, acordă atenţie dramaturgiei contemporane cehe, austriece şi germane, precum şi adaptărilor din literatura interbelică. Implicat cu succes şi în proiectul de susţinere a culturii evreieşti în spaţiul germano-austriaco-ceh, Pařízek primeşte MAX Prize Award (2008). Aflăm din caietul-program că producţiile mult apreciatului regizor se remarcă printr-o punere în scenă „crud-naturalistă a textelor dramatice".

Într-un decor minimalist, două panouri de lemn, *Joseph K* (Martin Finger, distins cu Premiul „Alfréd Radok" pentru *Cel mai bun actor în 2007*) deschide spectacolul cu un monolog în care povesteşte absurda întâmplare pe care o trăieşte. Din senin e arestat pentru o crimă pe care n-a comis-o dar trebuie s-o recunoască.

Procesul, după Kafka, regia Dušan D. Pařízek

Momentul monologului e unul de concentrare maximă. Totul pulsează în interior, actorul dă emoţie textului prin simpla rostire, prin firescul jocului. Privirea ţinteşte infinitul. Din sală, îndreptându-se spre scenă, impunător şi imperativ, un personaj condamnă. Imagini agresive năpădesc acuzator panourile-perete, rostind verdictul. Vinovat. Totul se petrece rapid, abrupt, absurd. Spaţiul devine unul de interogatoriu. Costumele închise, la fel pentru toţi actorii, subliniază ideea unei lumi fără identitate, opacă. Spectatorul, pătruns de aceeaşi incertitudine ca Joseph K, trăieşte sentimentul de *outsider* în propria viaţă.

Relaţiile personajelor sunt haotice, goale, acţiunea devine mai complexă dar mai puţin clară pentru protagonist, care punctează cu dramatism, deloc patetic, pasajele epice, „descrie" neliniştea şi caută răspunsuri pertinente în braţele iubitei *Leni* (sau în sărutul fugar al *Drei Bürstner* jucată de aceeaşi actriţă – Gabriela Míčová, flexibilă în schimbarea registrului, dar rigidă în interpretare). Joseph K preia pe umerii săi vina tuturor *Percepţia vinii este mult mai intensă pentru mine [...] corpul meu nu e destul de puternic pentru a înghiţi astfel de bucate*. Din profunzimile memoriei se recuperează *imaginile unor trăiri*, curg proiecţii-file de jurnal, emoţiile interioare se transformă în fraze. Momentul de tensiune e marcat dur de fondul muzical *Stand by me* (interpretarea lui Ben E. King, muzica pop rock ar părea în contrasens cu lumea lui Kafka, dar mesajul percuteaza prin ironie) care creşte în intensitate până la urlet. Urletul unui animal rănit – omul. Expresia vidului prinde contur în mediul claustrant. Vina în sine îl atrage, încearcă să scape, pereţii cad ca într-un joc de domino, însă „răsar" alţii. Tensiunea interioară, revolta ca normalitate, denunţul vehement al injustiţiei, dezumanizarea, lupta infinită cu absurdul conduc, în cazul lui Dušan D. Pařízek, la o singură soluţie: sinuciderea.

În final, trupul lui Joseph K rămâne înjunghiat în mijlocul scenei, lumina intră în corpuri, iar corpurile devin umbre. Dense şi drepte, ele trasează pereţii ca nişte fâşii de doliu. Materia fizică eşuează în planul metafizicului. Decorul, spaţiul emană aerul picturii metafizice *à la* de Chirico.

Sensibilitatea asociată frecvent cu sensibilitatea iudaică se decupează dar se şi diluează în opera scriitorului, astfel încât sentimentul înstrăinării devine comun tuturor oamenilor de orice rasă şi religie. Kafka vorbeşte despre aceste sentimente din perspectiva evreului cât şi a omului *aruncat* într-o existenţă incertă. Nesiguranţa, alienarea devin mai universale ca niciodată. Angoasa individuală e transmutată omenirii întregi.

Un spectacol care te străpunge ca un cuţit în piept şi care-ţi induce adânc sentimentul unei vini, a propriei existenţe, pe care fiecare dintre noi o purtăm. Apreciat de specialiştii din Cehia şi declarat „Cel mai bun spectacol pe 2007", *Procesul* lui Pařízek – un moment care nu trebuia ratat.

Divadlo Komedie / Teatrul de Cameră, Praga – Procesul **după Kafka. Regia: Dušan D. Pařízek. Scenografia: Kamila Polívková. Muzică şi proiecţii video: Ivan Acher. Cu: Martin Finger, Gabriela Míčová, Jiří Černý, Stanislav Majer, Martin Pechlát, Ivan Acher.**

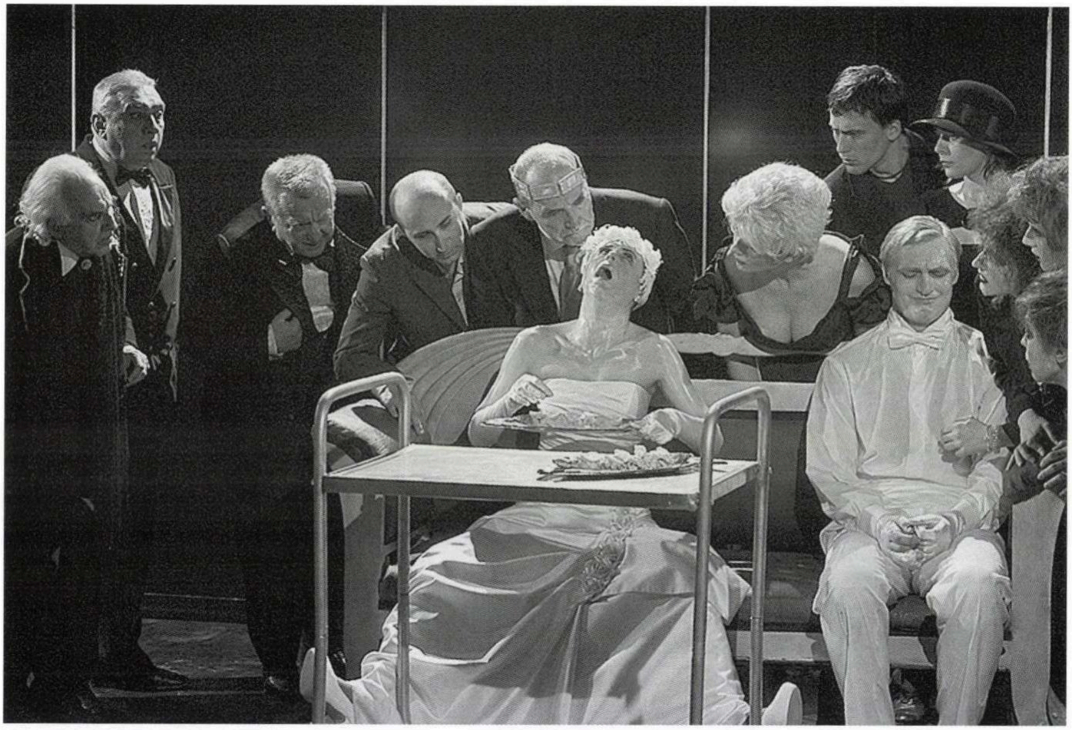
Mircea MORARIU

Admirabil text, excepţională montare!

Nu fiindcă a devenit o modă intens cultivată de diversele doamne şi domniţe ale criticii teatrale româneşti, care adesea îşi transformă cronicile în insolite „însemnări ale călătoriei mele", adică ale lor, şi pentru că aş fi cumva tentat să le urmez exemplul, voi spune şi eu că am ajuns la Sfântu Gheorghe după un drum lung şi istovitor, făcut într-un tren preistoric care, deşi botezat accelerat, oprea acolo unde cu gândul nu gândeai, după o foaie de parcurs ştiută doar de mai marii Căilor Ferate Române şi, poate, de bunul Dumnezeu. Ţinând cont de condiţiile de călătorie, mă temeam că îmi va fi tare greu să urmăresc un spectacol cu o piesă deloc uşoară, că nu îmi va fi nicidecum lesne să îmi strunesc atenţia. Îmi amintisem că, într-una dintre cărţile sale (e vorba despre *Energiile spectacolului*), Aureliu Manea făcea excelenta observaţie ce glăsuieşte că „înainte de a crea starea estetică, un spectacol de teatru trebuie să creeze starea de atenţie" şi mă întrebam dacă atât eu cât şi montarea vom trece examenul atenţiei. L-am trecut. E ceea ce a izbutit încă din primele momente ale sale ***Ivona, principesa Burgundiei***, montare a Teatrului „Tamási Áron", în regia lui Bocsárdi László. Semn bun, desigur, căruia i-au urmat alte şi alte semne, la fel de bune, care, toate, împreună mă fac să spun, încă de la început, că ne aflăm în faţa unui mare eveniment teatral, inexplicabil nebăgat în seamă de unii selecţioneri şi directori de festivaluri, care se vede treaba că nu prea ştiu să selecteze, spectacol mare, cu îndreptăţire remarcat de juriul de nominalizări pentru premiile UNITER. La ora la care această cronică va vedea lumina tiparului, cititorii vor fi şi aflat dacă nu numai de primul juriu, ci şi de juriul final.

Se cuvine precizat limpede şi răspicat că ne aflăm în faţa unui spectacol robust, solid articulat artistic, riguros, de o minuţie exemplară, care face dovada unei atenţii cu totul aparte acordată infinitelor nuanţe din care e compus textul lui Witold Gombrowicz. Se ştie că dramaturgul polonez a lucrat îndelung asupra acestei prime piese ce-i poartă semnătura, că există câteva variante complementare celei făcută publică în anul 1935. Un spectacol de acum vreo doi ani al Trupei „Tompa Miklós" a Teatrului Naţional din Târgu Mureş, regizat de Alexandru Colpacci, valorifica cu ingeniozitate o seamă dintre versiunile complementare, dar şi dintre adausurile anterioare aparţinându-i lui Gombrowicz. Bocsárdi László rămâne fidel variantei „oficiale", pe care o tratează cu remarcabil respect, cu respectul creatorului autentic care ştie că una este inventivitatea regizorală şi cu totul alta erezia, luatul în răspăr al textului. Confină cu atenţia dramaturgului, atenţia regizorului spectacolului de la Teatrul „Tamási Áron" a demonstrat un admirabil respect faţă de partitură (subliniez, respect creator, nicidecum supunere oarbă) şi a decontat în chip esenţialmente original fiecare nivel de semnificaţie al acesteia – de la cel parabolic şi aforistic la cel grotesc ori al analogiei culturale. Mi se pare chiar că montarea porneşte şi îşi află întâia sursă a indiscutabilului său succes de la şi în premisa în conformitate cu care piesa însăşi se constituie într-un *spectacol al mistificării*, al falsului ridicat la condiţia de adevăr care, odată înzestrat cu o atare condiţie, pune la bătaie toate strategiile posibile spre a şi-o menţine. Citind textul piesei, Lucien Goldmann a dedus că *Ivona* este „o incarnare a esenţei, intolerabilă într-o societate funciarmente constituită din acoperirea prin necontenite falsificări".

PÁLFFY Tibor şi MÁTRAY László



Scene din *Ivona, Principesa Burgundiei* de W. Gombrowicz

Ce face, atunci, de fapt, în spectacolul său, Bocsárdi László? Demontează falsificările, le analizează, le dezvăluie mecanismele, procedează astfel încât le relevă natura falimentară ce se manifestă în chip periculos în clipa în care Curtea regelui Ignaţiu se vede faţă în faţă şi *în stare de război* cu mărunta şi insignifianta Ivonă. Ne arată, însă nu la modul apăsat demonstrativ, de ce respectiva Curte a simţit că trebuie să câştige *războiul* cu preţul unei crime. O crimă ca multe altele, din nenumăratele comise în numele supravieţuirii. O crimă totuşi *altfel*, căci parcă niciodată până atunci *forma* şi *tirania ei specifică* nu s-au văzut mai abitir puse în primejdie şi mai nepregătite să îi facă faţă. O crimă *altfel*, pentru că miza ei e supravieţuirea şi iluzia perpetuării. Spectacolul arată cum, odată această asociaţie de falsificări demascată, regenerarea lor după starea de şoc presupune eforturi uriaşe întru luminarea cărora regizorul convoacă strategii teatrale dintre cele mai inventive şi variate.

Curtea regelui Ignaţiu e una a minciunii adusă la rangul de perfecţiune absolută. Avem în faţa ochilor minciuna cu ştaif, minciuna codificată prin eleganţă. O eleganţă exprimată prin decor (Bartha József), reflex al unui mediu aseptic în care se mişcă temători supuşii unui *rege* vârstnic, dar capricios asemenea unui copil (Nemes Levente), mereu gata şi dornic să îi umilească pe *cancelar* (Kömives Mihály), pe *mareşal* (Veress László), pe *magistrat* (László Károly). O Curte a cărei lege e curăţenia de suprafaţă, menţinută numai aparent doar de *Valentin* (Nagy Lázár József), mereu dotat cu un aspirator şi în permanenţă gonit de toţi curtenii, speriaţi că tocmai revelarea obsesiei lor pentru curăţenie le va devoala adevărata natură de fiinţe imunde. Supuşii Regelui sunt deopotrivă supuşii unei *regine* (Gajzágó Zsuzsa) ce se vrea, se iluzionează a fi un fel de nouă Lady Macbeth şi care ajunge să se poarte necontrolat în clipa în care are impresia că Ignaţiu i-a descoperit secretul ridicol – în intimitate, Margareta scrie poezii proaste.

Aparent, doamnele de la Curte sunt, la rându-le, perfecţiunea întruchipată. Delicateţea absolută, fragilitatea exemplară, multiplicate în patru exemplare (Fekete Mária, Ruszuly Éva, Magyarosy Imola, Fatma Mohamed), plus un al cincilea, reprezentat de Iza (Pál-Ferenczi Gyöngy). Toate la fel înveşmântate, aidoma pieptănate, după modelul din filmele celebre cu Audrey Hepburn, de la *Cum să furi un milion* la *Micul dejun la Tiffany* (costumele îi aparţin lui Dobre Kóthay Judit). Tirania formei le impune tuturor să arate la fel, tot la fel cum aidoma trebuie să fie *mătuşile* Ivonei (Molnár Gizella şi Kriszovánszky Szidónia). O tiranie cărora li se supune şi *Ciprian* (Kolcsár Jószef), şi *Cerşetorul* (Darvas László) şi pe care, la un moment dat, doar *Innocent* (Erdei Gábor) o va pune ineficient şi lamentabil la îndoială, îndrăzneala sa aflându-şi sursa tocmai în condiţia sa de fost iubit al Ivonei, tânăra fiind, de fapt, unicul factor disturbator.

Perfecţiunea şi fragilitatea, forma tiranică se văd cu adevărat în pericol în clipa în care prinţul *Filip* le pune la încercare, printr-un gest necugetat. Bărbat tânăr, frumos, la rându-i capricios, asemenea tatălui său pe care în numele aceleiaşi tiranii a formei nu încape îndoială că îl va urma la domnie, Filip e pe neaşteptate obosit şi revoltat de perfecţiune. Personajul, căruia actorul Mátray László îi conferă o complexitate aparte, va decide să se căsătorească cu Ivona, factorul disturbator, cea pe care, într-un moment de revoltă faţă de condiţia lui prezentă, pe care o simte a fi nedezminţit egală cu cea viitoare, o socoteşte a fi alternativa salvatoare în faţa asaltului Curţii. Nu contează pentru moment că Ivona e urâtă, slabă, diformă, o caricatură umană, căreia excepţionalul talent al actriţei Kicsid Gizella îi conferă o întruchipare greu de egalat. Când va fi murdărit de Ivona cu noroiul purificator

în care aceasta se bălăceşte, Filip va deveni pe neaşteptate uman. Când îşi vor dezvălui secretele, Regele şi Regina se vor impregna cu acelaşi noroi şi vor deveni dintr-odată neîngăduit de vulnerabili. Dar, pe rând, fiecare va conştientiza pericolul la care se expune, atâta vreme cât Ivona se află prin preajmă.

„Eliberarea" a fost pentru Filip o stare tranzitorie căreia vrea să îi pună capăt cât mai urgent cu putinţă. Drept pentru care îşi cheamă prietenul, pe *Cirill* (Váta Loránd) spre a plănui asasinatul. La crimă se gândesc deopotrivă *Regele* şi *Regina*. Dar soluţia vine din partea *Şambelanului*, personaj căruia interpretarea subtilă, insinuantă, policromă a actorului Pálffy Tibor îi conferă o fizionomie de o complexitate de zile mari. Şambelanul e uşor efeminat, în contradicţie cu eterna lui disponibilitate pentru crimă, pentru rău. Nu e neapărat homosexual, dar e limpede că preferă să se afle în vecinătatea ori în compania bărbaţilor pe care, fiindcă îi cunoaşte mai bine, îi manipulează mai uşor. Asemenea unui şef de serviciu secret e mereu conectat la informaţie. A pus la punct un imbatabil sistem de supraveghere pe care îl lasă şi la dispoziţia lui Ignaţiu. Şambelanul e peste tot. Nu merge cu adevărat, dă impresia că se prelinge. Şi îşi savurează cu nedisimulată bucurie, trăită însă în tăcere, reuşitele. Căci ele sunt scopul existenţei sale, garanţia supravieţuirii lui. Cum spuneam, Şambelanului îi vine în minte soluţia cea mai eficientă, care nu poate da greş. Pentru Curtea ieşită din ţâţâni, ce îşi vede forma egală cu existenţa periclitată, el are formula cea mai „onorabilă", formula crimei perfecte, cu caras şi cu smântână.

Găsirea modalităţii imbatabile de anihilare a Ivonei reprezintă o vreme preocuparea principală a întregii Curţi. De aceea, regizorul Bocsárdi László operează aici o modificare a tempo-ritmului spectacolului, dilatând cu grijă procesul punerii la punct a crimei. Pentru Curtea ieşită din ţâţâni timpul curge de la o vreme altfel. Deloc stenic. Doar pentru Ivona s-a instalat deja calmul. Îi vedem umbra trupului parcă tot mai împuţinat exact din locul în care ceilalţi executau odinioară operaţii de urmărire. Ivona se balansează indiferentă şi resemnată în scaunul ei. În secvenţa ospăţului, când întreaga Curte aşteaptă cu sufletul la gură săvârşirea inevitabilului, regizorul recurge la o a doua modificare de tempo-ritm. Acum timpul se contractă. Ivona, cea care până atunci nu mânca nimic, fiindcă trupu-i debil nu asimila nimic, se repede hulpav la farfuria în care se află instrumentul crimei: carasul cu smântână. Parcă e grăbită să încheie socotelile cu viaţa. Toţi din jur o privesc cu înfrigurare, aşteptându-şi izbăvirea. O primă înghiţitură pare a fi fost eficientă. Nu, e necesară o a doua, şi crima e săvârşită. Spre uşurarea tuturor. Numai că trecerea Ivonei prin lumea aseptică a Curţii nu a rămas fără urmări. E sigur că tirania formei a suferit o fisură. E sigur că forma nu mai e la fel. Că nu mai e la fel de rezistentă.

Tot la fel cum e sigur că regizorul Bocsárdi László, împreună cu autorul decorului şi semnatara costumelor, precum şi excelenţii actori, *trupa* de care dispune la ora actuală Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe au înfăptuit un mare spectacol. Admirabil text, excepţională montare!

Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe – Ivona, Principesa Burgundiei **de Witold Gombrowicz. Traducerea în limba maghiară: Pályi András. Regia artistică: Bocsárdi László. Decoruri: Bartha József. Costume: Dobre-Kóthay Judit. Muzica: Könczei Árpád. Proiecţii video: Sebesi Sándor. Mişcarea scenică: Fatma Mohamed. Cu: Kicsid Gizella, Nemes Attila, Gajzágó Zsuzsa, Mátray László, Pálffy Tibor, Pál-Ferenczi Gyöngyi, Váta Loránd, Molnár Gizella, Kriszovánszky Szidónia, Erdei Gábor, Nagy Lázár József, Kömives Mihály, Veress László, Fekete Mária, Ruszuly Éva, Magyarosi Imola, Fatma Mohamed, Darvas László. Data reprezentaţiei: 27 martie 2009.**

Faci, suferi, înveţi...

Un spectacol cu adevărat bun, valoros, creator de sensuri şi generator de întrebări poate fi identificat, probabil, şi graţie capacităţii sale de a pune la îndoială ziceri celebre. Făcând aceasta nu declarat, nu neapărat explicit polemic, ci prin ceea ce este esenţial, prin organicitatea lui, prin armătura ideatică, prin ideologie. Iată, cu vreo două–trei luni în urmă, citind cartea lui Octavian Saiu *În căutarea spaţiului pierdut* (Editura Nemira, Bucureşti, 2008), îmi aminteam o astfel de aserţiune antologică a lui Frazer, cel care socotea că tragicul nu poate exista în absenţa dimensiunii profunde, necesare a pietrei, din care au fost durate amfiteatrele. „Fără piatră – conchidea Frazer – tragedia devine dramă".

Nici urmă de piatră în spectacolul cu ***Orestia*** de Eschil, produs de Deutsches Theater din Berlin, pe care am avut şansa de a-l vedea în ultimele zile ale Bienalei Internaţionale de Teatru *Reflex* de la Sfântu Gheorghe. Aşadar, nici urmă de piatră, dar tragedie adevărată, necontrafăcută, tragedie copleşitoare cât cuprinde în această montare care nu alunecă deloc în dramă ori melodramă, al cărei decor, gândit de Olaf Altmann, e executat eminamente din lemn, astfel sugerându-se deopotrivă zidurile Atenei, cât şi încăperile palatului lui Agamemnon şi al Clitemnestrei. Ziduri şi palat în faţa şi în interiorul căruia se comit crime după crime în numele unei dreptăţi care nu are însă nimic definitiv şi niciun fel de partizanat. Şi aceasta fiindcă regizorul Michael Thalheimer nu se situează nici măcar o singură clipă de partea vreunuia dintre personaje, nu îşi arogă rolul de avocat al apărării ori de procuror. Nu există în spectacolul lui acuzaţi şi acuzatori. *Clitemnestra* (Constanze Becker) are motivele ei în numele cărora îşi ucide soţul, nu este nicidecum personajul negativ prin excelenţă. Îl ucide pe Agamemnon, bărbat tânăr, frumos, viril, cu simţurile clocotinde, în veşnică dispoziţie erotică (Henning Vogt), fiindcă a umilit-o pe ea şi a sacrificat-o pe Ifigenia. Ştie că această crimă a ei va implica alte şi alte crime, are premoniţia că va plăti cu propria viaţă pentru fapta comisă, de aceea îşi va însângera trupul de la început, turnând pe el sângele adunat într-o carafă, pregătindu-se astfel să-l seducă şi să-l omoare, socotit vinovat de nefericirea şi tragismul vieţii ei. Astfel încât, din primele momente ale spectacolului, se va stabili dominanta, metafora obsedantă şi referinţa lui fundamentală: sângele. Pentru sângeroasa Clitemnestră nu există gândul că ar înfăptui ceva nedrept preferându-l soţului legitim pe *Egist* (Michael Benthin), fiinţă flegmatică, indiferent-ironică. Tot la fel cum *Electra* (Lotte Ohm) nutreşte dorinţa răzbunării pe care o duce la îndeplinire un *Oreste* (Stefan Konarske), la început fricos, caricatural, cu voce puţină, piţigăiată, intrând în Cetate timid şi timorat, asemenea unui funcţionar mărunt, neconvins de rostul misiunii de îndeplinit. Nici urmă de bucurie în întâlnirea dintre fraţii ce nu mai ştiau demult unul de altul, momentul are doar rostul de a-i aminti lui Oreste ce anume are de făcut şi că e îndreptăţit să îşi omoare mama şi pe ibovnicul ei uzurpator. De fapt, cu adevărat important e că nu-i vorba aici, în spectacolul de la Deutsches Theater din Berlin de personaje pozitive şi negative, de buni şi răi, de victime şi călăi, de disecarea dialecticii culpabilităţii şi a iertării. Şi asta fiindcă toate personajele sunt şi una, şi alta, şi agenţi ai crimei şi sacrificaţi, în funcţie de rolul pe care îl joacă faţă de celelalte personaje ale căror cadavre din belşug însângerate, semn al omorului înfăptuit cu sete, rămân la vedere, în faţa zidului ce se înroşeşte sub ochii noştri. Destinul, zeii, Fatalitatea le-au impus acestor personaje să ucidă şi să fie ucişi, dar odată faptele consumate, nu se mai aude vocea Destinului, nici cea a Fatalităţii, iar Zeii nu îşi mai fac simţită prezenţa, o prezenţă

mediată de vocea Corului, rezumată în varianta de turneu la un singur *corifeu* (Marcus Crome), în versiunea de la Berlin ea presupunând prezența a 40 de actori. Partea numită *Eumenidele* din piesa lui Eschil nu e prezentă în dramaturgia montării, căci ideatica ei nu o face deloc necesară.

În pofida faptului că nu zărim nicăieri în spectacol piatră, doar lemn şi sânge, scenografia se individualizează prin ceea ce aş numi o *monumentalitate simplă, conținută,* caracteristici care sunt, în ultimă analiză, specifice montării. Iar această monumentalitate, mai curând sugerată, e premisa infuziei de tragic, un tragic deloc rebarbativ, nicidecum declarativ, cu parcimonie verbalizat, regizorul luându-şi înțelepte măsuri de precauție spre a evita pericolul asupra căruia avertiza Jean Marie Domenach în *Le retour du tragique*, atunci când observa că tragicul e mult prea afirmat, că el vorbeşte prea tare în literatura dramatică a secolulului al XX-lea. Acum, în secolul al XXI-lea, în felul în care modernitatea sau postmodernitatea contemporană nouă receptează celebra piesă a lui Eschil, tragicul îşi găseşte locul şi modalitatea de exprimare altundeva decât la nivelul cuvintelor. *Faci, suferi, înveți*, iată algoritmul care îți pune la încercare toate energiile, încât nu mai e loc pentru exces de cuvinte. Înveți, chiar dacă prețul pe care îl plăteşti se converteşte în valuta-forte a morții. Faci, chiar dacă pentru ceea ce faci plăteşti până la ultima centimă. Suferi până acolo încât suferința se decontează în condiția de cadavru despuiat, însângerat, lăsat în voia sorții, într-o băltoacă roşie, în fața Palatului din Atena.

Neîndoielnic, toți actorii sunt buni, celor deja amintiți alăturându-li-se Michael Berger (*Mesagerul*) şi Katharina Schmalenberger (*Casandra*). Iar prin felul exemplar în care funcționează ansamblul interpreților ni se arată nouă, spectatorilor din veacul al XXI-lea, ce a însemnat ordinea dură, neiertătoare impusă de regulile vieții în vremea Antichității, făcându-ne totodată să ne întrebăm dacă acest fel de ordine a fost doar specificul vremurilor acelora sau dacă nu cumva ea acționează mai subtil şi mai tragic chiar în timpurile noastre. Întrebarea mi s-a părut încă şi mai îndreptățită atunci când am aflat că la sediu, la Berlin, spectatorii sunt pur şi simplu înconjurați de personaje şi de corifei şi trebuie să se protejeze de invazia sângelui care se prelinge în sală de pe parchetul scenei. Contribuie la întărirea acestei impresii de comuniune întru tragic cu lumea din spectacol, de osmoză dintre Antichitate şi contemporaneitate, excelenta muzică datorată lui Bert Wrede, executată *live* de un chitarist (nu ştiu dacă în reprezentația văzută de mine acesta a fost însuşi compozitorul sau Kalle Kalima), amestec de acorduri de esență liturgică şi de mod a compune în stilul specific unui Eric Clapton, bunăoară. Acestora li se asociază poezia pătrunzătoare a *light-designului* imaginat de Olaf Freese.

Însă dacă *Orestia* de la Deutsches Theater din Berlin e un spectacol fără putință de tăgadă tragic, unul al suferinței provocată de faptă, mi se pare că meritul principal revine *dramaturgiei* spectacolului (Oliver Reese). O dramaturgie ce generează şi garantează posibilitatea ca în doar 100 de minute de spectacol să fie decontată esența scrierii lui Eschil, a cărei reprezentare integrală, pentru întâia oară petrecută cu aproape 2800 de ani în urmă, dura o zi întreagă. *Orestia* a demonstrat admirabil vocația artiştilor de la Deutsches Theater pentru teatrul marilor, eternelor adevăruri dar şi suferințe omeneşti, o vocație ce ar fi fost imposibil de revelat în absența profesionalismului fără cusur ce se regăseşte în toate compartimentele montării.

Deutsches Theater din Berlin – Orestia **de Eschil: Traducerea: Peter Stein. Regia: Michael Thalheimer. Dramaturgia: Oliver Reese. Muzica: Bert Wrede. Decorul: Olaf Altmann. Costumele: Michaela Barth. Light designer: Olaf Freese. Machiaj: Andreas Müller. Cu: Constanza Becker, Michael Gerber, Henning Vogt, Kataharina Schmalenberger, Michael Benthin, Stefan Konarske, Lotte Ohm, Kalle Kolima/Bert Wrede, Marcus Crome. Data reprezentației: 28 martie 2009.**

Ştefan OPREA

Gala STAR 4

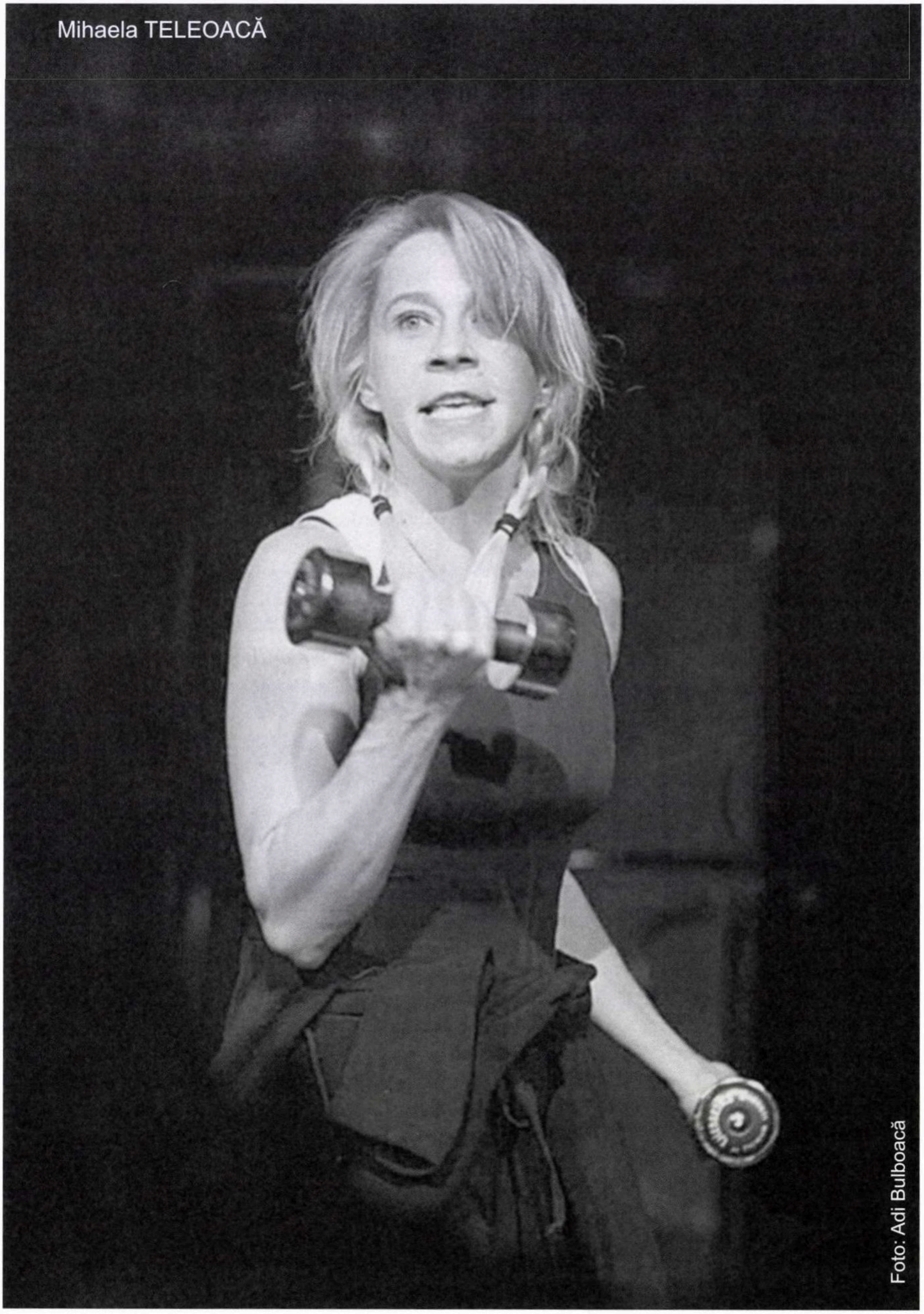
10–16 aprilie 2009

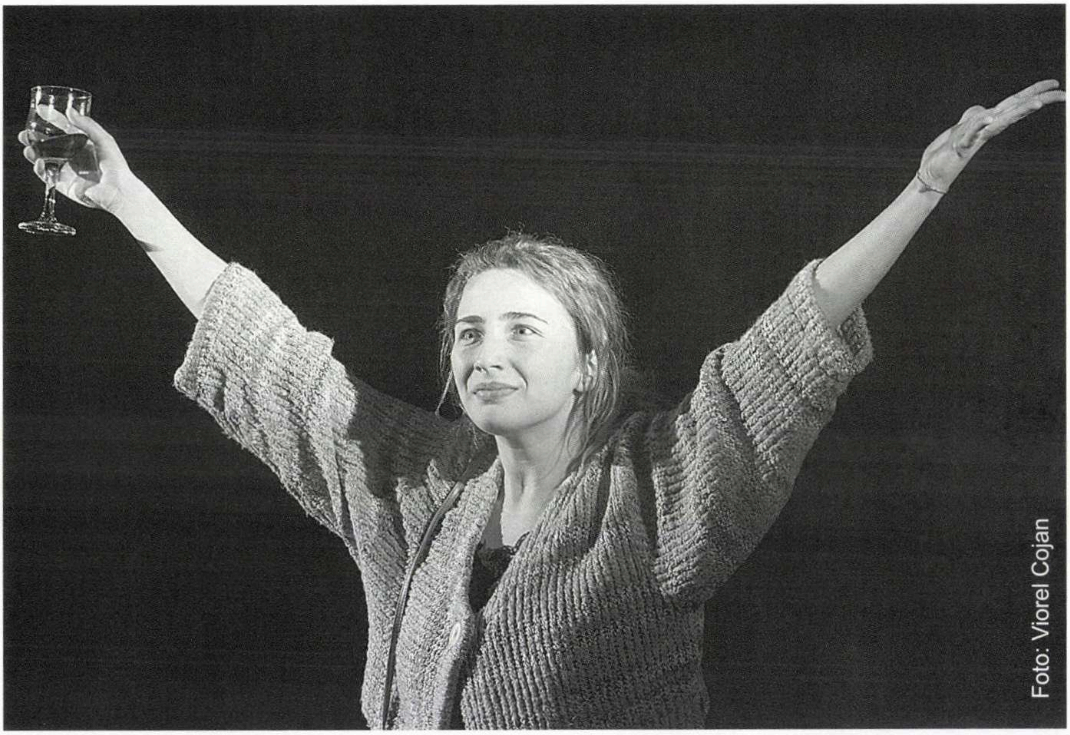
Consecvent în acţiunile sale care înscriu şi menţin oraşul Bacău printre centrele teatrale dinamice, Teatrul Municipal „Bacovia" a organizat, şi în primăvara acestui an, **Gala STAR**, festival internaţional destinat actorului, individualităţilor artistice dispuse să-şi afirme talentul şi capacitatea de a susţine recitaluri competitive, de a se confrunta cu un public deschis spre noutate, gata să primească şi să aprecieze propuneri originale, atât ca dramaturgie, cât şi ca artă interpretativă.

Continuând – într-o formă nouă – mai vechea Gală a recitalurilor dramatice, care a cultivat, la Bacău, gustul publicului pentru arta actorului, pentru formula de „One-Man-Show", Gala STAR a ajuns la a patra ediţie, marcând o lăudabilă continuitate de idee şi valoare. Deşi mai „restrânsă" decât ediţiile anterioare (din cauza crizei economice care îşi aruncă umbra ameninţătoare asupra întregii noastre existenţe), manifestarea şi-a păstrat dimensiunea internaţională, printre concurenţi aflndu-se actori din Japonia şi Serbia, care s-au alăturat celor autohtoni, veniţi de la Teatrul Naţional din Timişoara (Damian Oancea, cu recitalul *Am zărit lumină* de Marin Sorescu), Teatrul de Comedie Bucureşti (Mihaela Teleoacă – *Fitness* de Jacques de Decker), Teatrul Naţional Craiova (Elena-Iulia Colan – *Flori pentru Algernon* după romanul omonim al lui Daniel Keyes), Teatrul „Tony Bulandra" din Târgovişte (*Hitler in Love* – autor şi interpret Dumitru Acriş), Fundaţia „Golescu" (Manuela Golescu – *Luminile iubirii* de Maica Teodosia Zorica Latcu), Teatrul German de Stat din Timişoara (Olga Török – *Avem toate aceeaşi poveste* de Dario Fo şi Franca Rame). Surprinzător a fost faptul că din teatrul gazdă nu s-a aflat în program niciun actor, deşi succesul de la ediţia anterioară al Danielei Vrânceanu (premiul de interpretare) ar fi trebuit să fie stimulator pentru colegii ei.

Actriţa japoneză Yuko Fujisawa (Teatrul Novuss din Tokio), o obişnuita a festivalurilor şi turneelor internaţionale, prezentă de mai multe ori şi în România (la Festivalul de la Sibiu şi într-un turneu la Teatrul „Bulandra") a prezentat un recital pe mult mediatizatul text al Nicoletei Esinencu *Fuck you, EU.ro.PA!* A fost vizibil efortul de adaptare la stilul european de interpretare, chiar dacă în jocul actriţei s-au infiltrat uneori elemente (de mişcare şi gestică, mai ales) specifice teatrului japonez. Recitalul ei s-a dovedit de bună ţinută artistică, aşa cum a fost şi cel al sârbului Ivan Vidosavljevic realizat pe celebrul text al lui Gogol, *Jurnalul unui nebun*, chiar dacă actorul a eludat fiorul tragic al personajului.

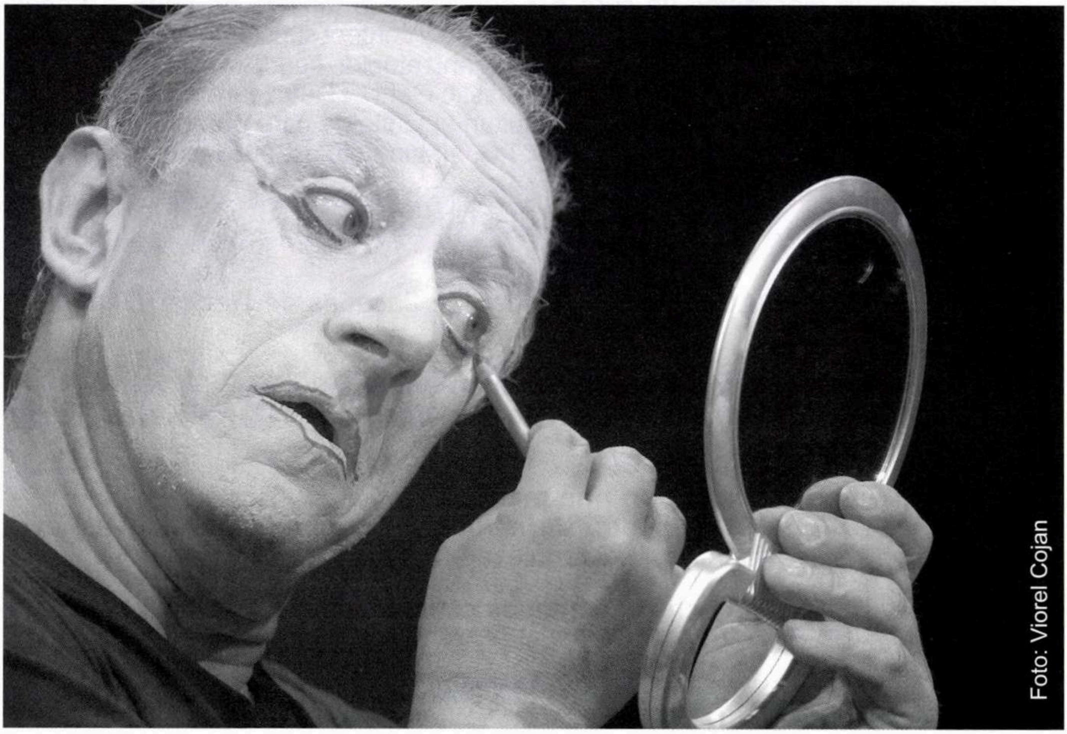
Şi concurenţii autohtoni au avut evoluţii onorabile; de la seriozitatea opţiunilor repertoriale, la profesionalitatea evoluţiilor scenice, toţi şi-au demonstrat valoarea şi temeinicia demersului teatral. Unii au lucrat singuri (Damian Oancea, Manuela Golescu, Elena-Iulia Colan), alţii au cerut sprijinul unor regizori, scenografi, coregrafi şi muzicieni (Olga Török, Mihaela Teleoacă, Dumitru Acriş), faptul acesta devenind evident în complexitatea recitalurilor. Am reţinut astfel contribuţiile regizorale şi scenografice ale Silviei Török şi Vasile Iscru (*Avem toate aceeaşi poveste*), Mihai Bisericanu şi Margo Dumitru (*Fitness*), Suren Shahverdyan, Nadejda Rusu, Vitalie Rotaru (*Hitler in Love*) şi ale japonezilor Yoko Nemoto şi Takahiro Inoue (*Fuck you, EU.ro.PA!*). Avem aici un semn sigur că recitalurile sunt din ce în ce mai clar înţelese ca spectacole complexe şi nu ca simple monologuri sau grupaje


Mihaela TELEOACĂ
Foto: Adi Bulboacă



Premianți: Elena Iulia COLAN şi Ivan VIDOSAVLJEVIC

Invitați: Coca BLOOS şi Mihai MĂLAIMARE



de poezii desfăşurate în spaţii neutre. Acesta a fost – se vede – creiteriul aplicat de juriul de selecţie (Carmen Stanciu, Dan-Marius Zarafescu şi Gabriel Duţu). Iar juriul de concurs (Tamara Buciuceanu, Ludmila Patlanjoglu, Anne Tracy – SUA, Carmen Mihalache şi Emil Boroghină) a acordat următoarele distincţii: Marele Premiu – **Mihaela Teleoacă** (*Fitness*), Premiul de interpretare feminină – **Elena-Iulia Colan** (*Flori pentru Algernon*), Premiul pentru interpretare masculină – **Ivan Vidosavljevic** (*Jurnalul unui nebun*).

Punctul forte al Galei STAR l-au constituit recitalurile extraordinare. Au fost invitaţi în această secţiune actori de prestigiu ai scenei româneşti pe care publicul băcăuan i-a aşteptat cu mare interes şi i-a răsplătit cu vii aplauze: Tamara Buciuceanu, Coca Bloos, Mihai Mălaimare şi Alexandru Arşinel. Excepţional a fost, ca întotdeauna, recitalul de balet al lui Răzvan Mazilu, care i-a avut ca parteneri-invitaţi pe elevii secţiei de coregrafie a Liceului de Artă „George Apostu" din Bacău. Şi la această secţiune a fost prezent un artist japonez – Morio Kazama, cu recitalul *Karaoke Man* (în regia lui Ryuji Mizutni).

Gala Star a prilejuit şi sărbătorirea a 60 de ani de existenţă a Teatrului Municipal Bacovia. A fost prezentat un spectacol realizat de actori vârstnici (acum pensionari): *La Bacău, într-o mahala... – o mare dandana în două părţi* de Nae Cosmescu şi Sorin Petrescu. În distribuţie: Ligia Dumitrescu, Ioana Ene-Mihail, Despina Prisecaru, Constanţa-Zmeu Pelin şi Stelian Preda, cărora li s-au alăturat mai tinerii Geo Popa şi Florin Zăncescu. A fost seara nostalgiilor, atât pentru actori, cât şi pentru public. Au fost acordate diplome de societari de onoare ai teatrului băcăuan următorilor artişti: Constanţa Zmeu, Ioana Ene, Ligia Dumitrescu, Despina Prisecaru, Doina Iacob, Viorel Baltag, Nicolae Roşioru, Florin Blănărescu, Stelian Preda, Nae Cosmescu. Un omagiu li s-a adus şi celor care nu mai sunt, dar care au avut o contribuţie substanţială la afirmarea scenei băcăuane în contextul teatrului românesc.

Toate aceste manifestări (la care s-a adăugat şi o lansare de carte – *Regele scamator Ştefan Iordache* de Ludmila Patlanjoglu) au conferit substanţă cultural-teatrală acestei ediţii a Galei STAR, meritul revenind organizatorilor, conducerii teatrului (directorului general Adrian Găzdaru, directorului artistic Gabriel Duţu, care a fost şi director al Galei), organelor locale şi Ministerului Culturi şi Cultelor, care au sprijinit financiar manifestarea, partenerilor A.I.C.T. şi U.N.A.T.C. şi, bineînţeles, publicului băcăuan.

Premiile GALEI STAR, 2009

Marele Premiu:
MIHAELA TELEOACĂ, pentru ***Fitness*** de Jacques de Decker (Teatrul de Comedie, Bucureşti)

Premiul pentru cel mai bun one-woman-show:
ELENA IULIA COLAN, pentru ***Flori pentru Algernon*** de Daniel Keyes (Teatrul Naţional „Marin Sorescu", Craiova)

Premiul pentru cel mai bun one-man-show:
IVAN VIDOSAVLJEVIC, pentru ***Jurnalul unui nebun*** de Nikolai Vasilievici Gogol (*Teatrul Knjazevsko-Srpski*, Kragujevac, *Serbia)*

Premiul „Ştefan Iordache" acordat de către un juriu format din liceeni:
ex aequo – **ELENA IULIA COLAN** şi **IVAN VIDOSAVLJEVIC**

Premiul „Gallieri", oferit de Firma MoldoGlass:
ELENA IULIA COLAN

ÎN SFÂRȘIT...

Ion JURCA ROVINA

O sală cu istorie, renovată modern

În 4 martie, anul acesta, Teatrul German de Stat şi Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara au avut un eveniment comun: inaugurarea Sălii Mari de spectacole, în noua ei înfăţişare. Lucrările complicate, după cum le numea domnul Gheorghe Ciuhandu, primarul municipiului, au debutat în vara anului 2008 cu finanţarea Primăriei, în proprietatea căreia se află întreaga clădire (care adăposteşte şi Naţionalul şi Opera), fiind totodată şi ordonatorul de credit al celor două teatre care folosesc deopotrivă Sala. Modernitatea Sălii, obţinută prin renovare şi dotare tehnică, a fost remarcată în alocuţiunile rostite de către Excelenţa Sa Füzes Oszkár, ambasadorul Republicii Ungare la Bucureşti, şi de către domnul Uwe Zorn, viceconsul la Consulatul Germaniei la Timişoara.

Bucuroşi de noua faţă a Sălii s-au arătat directorii Lucian Vărşăndan, de la Teatrul German, şi Balázs Attila, de la Teatrul Maghiar, care şi-au reamintit, cu detaşare şi chiar umor, clipele grele şi neplăcute prin care au trecut artiştii în perioada cât sala s-a aflat sub pericolul inundaţiilor sau în reparaţii provizorii, cu reprezentaţii date în turnee prelungite sau în alte spaţii din oraş. S-a jucat şi în sală, în ultimii ani, după ce acoperişul a fost reparat. Schelele, spărturile chiar au fost integrate în montări!

De fapt, Sala Mare a recurs la improvizaţii de circa un deceniu, de când au început infiltraţiile de la ploi prin tavan. Dacă e vorba de rememorări, să spun că la un spectacol dat de o trupă în Festivalul Dramaturgiei Româneşti, pe scenă au început să curgă de sus stropi de ploaie, spectatorii crezând că aşa e scenariul... După ce s-au luat mai multe rânduri de scaune din faţă din cauza tavanului deteriorat, Sala parcă îşi anunţa sfârşitul. Regizorul Victor Ioan Frunză a folosit-o în *Mutter Courage*, acoperind scaunele şi egalizând-o cu scena. Chiar îmi declara într-un interviu că e împotriva scenei italiene, ca fiind depăşită pentru noile viziuni de montare. Scaunele s-au scos, până şi podeaua, scena la rându-i a dispărut şi a apărut un spaţiu mare de Studio, cu uşi eliminate şi pereţi defrişaţi. Într-o astfel de dimensiune, Frunză a montat *Hamlet* în scenografia Adrianei Grand, care sugera liniile ferate ale unei gări. Şi alte spectacole au folosit o vreme Sala într-un fel sau altul, cu scaune pe margini sau mutându-le dintr-o parte în alta. Până s-a recurs la noul proiect susţinut de Primărie.

Totul s-a sfârşit cu bine. Nu întâmplător, cei doi directori aveau zâmbetul pe buze la tăierea panglicii, alături de primar. Acum Sala Mare, renovată, şi-a regăsit albastrul, albul şi auriul, iar scaunele tapiţate în verde alcătuiesc un sistem de

Lucian VĂRŞĂNDAN, Gheorghe CIUHANDU şi BALÁZS Attila

Sala Mare

tribune în module variabile, cu 126 locuri. Este dotată cu izolaţie acustică, orgă de lumini, reflectoare, un sistem de ştăngi motorizate, mixere de sunet. Spectatorii, fără a mai fi stresaţi de scârţâitul scaunelor sau de aşezarea pe scânduri (ca să le dispară aşa-zisa comoditate), pot spune că se regăsesc într-o sală de spectacol care le asigură ambianţa adecvată vizionării. După 134 de ani (găzduind la început evenimente muzicale, apoi, scăpând de la incendiul clădirii din 1920, spectacolele celor două teatre), Sala Mare are de-acum o istorie cu evenimente culturale, cu refaceri şi adecvări la genul de spectacol. În continuare, cu privirea spre înnoita Sală, artiştii aşteaptă şi promisa modernizare a scenei propriu-zise şi a culiselor.

În completarea inaugurării, Teatrul Maghiar a prezentat în Studio spectacolul din stagiunea trecută cu piesa *Se-apropie vremea* de Line Knutzon. Iar în Sala Mare, spectatorii au vizionat producţia Teatrului German cu *Woyzeck* de Georg Büchner. O montare (iunie, 2008) interesantă, gândită de actorul cu antecedente regizorale Georg Peetz, care, înainte de a juca aici la Timişoara (începând din 2004), a evoluat, printre altele, la teatre din Berlin, Dresda, Kiel sau Graz, în piese ale marilor dramaturgi clasici. Este actorul-model al Teatrului German (cu creaţii remarcabile în *Regele Cymbelin, Chip de foc, Opera de trei parale, Judecata* ş.a.) şi, nu întâmplător, abordează şi regia.

Determinat să găsească o variantă care să-i motiveze pe actori, tot Georg Peetz a imaginat şi decorul în *Woyzeck* al său: o suprafaţă de nisip unde personajele intră în joc, ba chiar într-o joacă de nivel mental copilăresc (trimiţând la experimentul psihiatric al personajului Woyzeck). Aceasta este, de fapt, scena pe care păşesc personajele animate sau trec peste marginea nisipului şi devin inerte, absente. Pe marginea acestei „gropi" cu nisip mai este aşezat un scrin, în sertarul căruia este arătat din când în când un copil-păpuşă. Un joc păpuşăresc, dar în ambiguitatea lui cu realul. Ideea poate avea sorginte şi într-un citat al foarte tânărului dramaturg dispărut înainte de a-şi încheia piesa: *„Păpuşi suntem, de necunoscute feţe trase de sfori"*...

Interpreţii se află ca pe o sârmă între realitate şi trecerea ei în derizoriul de marionete. Aşa li se întâmplă în relaţiile dintre eroii lor, în limbaj, în gestică sau mişcare. În acest balans, sentimentele şi trăirile se estompează şi chiar se anulează, aşa încât şi intervenţia cuţitului devine motivată pe un fond psihiatric, eliberat însă şi el în transmisia spre sală tocmai prin ludicul imaginii jocului păpuşăresc. Aşa se petrece, de pildă, înjunghierea neaşteptată de către Woyzeck a soţiei sale Marie, care, retrăgându-se speriată, cu fire roşii desfăcându-i-se din costumaţie, se transformă îngenunchind într-o marionetă mumificată. În timp ce el rămâne un copil dezarticulat în gestul lui coşmaresc.

Spectacolul lui Georg Peetz are expresie. Actorii intră pregătiţi în experimentul regizoral. Daniel Ghidel creează destinul lui Woyzeck din frânturi de realitate, ins supus, rănit interior, şi de marionetă aspru manevrată, el fiind centrul scenei de nisip. Andreea Nistor, o Marie conştientă de soarta ei, marionetă duplicitară. Caruselul păpuşăresc îl învederează în rolurile lor şi Ioana Iacob (*Dr. Căpitan*), Christine Cizmaş (*Tamburul major*, *Margareth*), Radu Miodrag Vulpe (*Andres*).

Mirela SANDU

Inaugurare

Studioul Internațional UNESCO de Teatru „André-Louis Perinetti" a fost inaugurat la București, în data de 14 martie 2009. La masa rotundă din deschidere au participat Ministrul Culturii și Cultelor, Theodor Paleologu, André-Louis Perinetti (Președinte al Catedrei UNESCO-ITI), Radu Beligan (Președinte de onoare al Institutului Internațional de Teatru), Tobias Biancone (Secretar General al Institutului Internațional de Teatru), Cătălina Buzoianu (Director artistic al Studioului „Perinetti") și David Esrig (Director al Centrului Internațional de cercetări teatrale). Coordonatorul acestui proiect este Catedra UNESCO – The International Theatre Institute (Institutul Internațional de Teatru – ITI) condusă de Cornel Dumitriu. Cu acest prilej, au fost anunțate proiectele viitoare ale Centrului Internațional de Cercetări Teatrale, Nocturnele Teatrului Tânăr, Festivalul de Teatru „Eugène Ionesco" și Programul Sinaia–Burghausen. Spațiul creat în București se vrea a fi un loc în care tinerii actori să întâlnească regizori, scenografi și profesori aparținând mai mai multor școli de teatru.

În cadrul studioului „André-Louis Perinetti" va funcționa o sală de teatru de 90 de locuri și o cafenea. Inițiatorii proiectului își propun ca în aceste spații să organizeze masterate internaționale cu profesori din cele 47 de școli din cadrul Catedrei UNESCO. De asemenea, tot aici vor avea loc spectacole de teatru și dans și workshop-uri susținute de importanți oameni de teatru din România și străinătate. Tinerii actori vor avea astfel ocazia de a lucra cu unii dintre cei mai cunoscuți regizori și scenografi ai momentului.

Printre proiectele în pregătire se numără și spectacolul *Rinocerii* de Eugène Ionesco, în regia Cătălinei Buzoianu, cu: Tania Filip, Liviu Lucaci, Virgil Ogășanu și Mihai Constantin.

André-Louis PERINETTI:

„România este o țară a teatrului"

Remarcabilă personalitate a lumii teatrale internaționale, André-Louis Perinetti a fost Director al teatrului de Pavilion de Marsan (1964–1965), Director al Universității Teatrul Națiunilor, Director al Universității Internaționale de Teatru (1966–1973), Fondator și Director al Teatrului Universitar Cité (1968–1972), Director al companiei de teatru A.-L. Perinetti (1970–1972), Director General al Teatrului Național din Strasburg, Director al Școlii Superioare de Artă Dramatică al Teatrului Național din Strasburg (1972–1974), Director General al Teatrului Național din Chaillot (1975–1981), Secretar General al Institutului Internațional de Teatru UNESCO (1984–2004), Președintele Consiliului de Administrație din „Salamazar" (1993–2002), Președintele

Catedrei UNESCO „Teatrul şi Cultura Civilizaţiilor" (1997–2007). Din 2004 este Preşedinte de onoare al Institutului Internaţional de Teatru UNESCO.

În pauza de cafea din timpul conferinţei de presă, am stat de vorbă cu domnia sa despre cunoştinţele sale din teatrul românesc şi despre studioul care îi va purta numele.

Mirela Sandu: *Spuneaţi în timpul conferinţei de presă că aţi făcut cunoştinţă cu teatrul românesc încă din anul 1968...*

André-Louis Perinetti: Relaţiile mele cu teatrul românesc sunt foarte vechi. În 1968 am venit pentru prima oară în România cu trei spectacole ale companiei mele, unul dintre ele fiind regizat de mine. De-a lungul anilor am intrat deseori în contact cu personalităţi importante ale teatrului românesc fără să îmi propun neapărat acest lucru. Când eram director al Teatrului Chaillot, am colaborat cu Andrei Şerban. Apoi i-am cunoscut pe Liviu Ciulei şi pe Petrică Ionescu. Prin intermediul Universităţii Teatrul Naţiunilor şi al Teatrului Naţiunilor am început o strânsă relaţie cu Radu Beligan care făcea parte din Cartelul Internaţional creat de Jean-Louis Barault. El mi-a salvat viaţa teatrală permiţând Universităţii Teatrului Naţiunilor să îşi continue activitatea. Când eram director al Teatrului Universitar Cité, am primit la sediu un spectacol regizat de Dinu Cernescu. Am cunoscut, de asemenea, şi câţiva scenografi români foarte talentaţi. Sunt de asemenea în relaţii foarte bune cu George Banu, care este un reputat teatrolog internaţional. Am avut plăcerea să îi cunosc pe Silviu Purcărete, Radu Penciulescu şi pe Lucian Pintilie cu care sunt în relaţii foarte bune. Am venit tot timpul în contact cu teatrul românesc, dar fără să planific acest lucru.

M.S.: *Aţi cunoscut câţiva dintre cei mai buni regizori români. Ce credeţi că au ei special tocmai pentru că vin din România?*

A.-L.P.: Pe plan economic şi demografic, România nu mai este deloc o ţară necunoscută. În ceea ce îi priveşte pe regizorii români, numele lor sunt foarte cunoscute în lume. S-a format o pepinieră excepţională de regizori şi scenografi. Acest lucru s-a întâmplat pentru că şcoala românească de teatru este una foarte bună, dar cred că este vorba şi de un temperament special; sunt mai agresivi şi au o cultură impresionantă. România este o ţară a teatrului.

M.S.: *În toţi aceşti ani de când mergeţi la Sinaia aţi văzut şi şcoala de teatru din zilele noastre...*

A.-L.P.: Este de un dinamism excepţional şi cred că reuşitele catedrei de teatru UNESCO se datorează încăpăţânării lui Conel Dumitriu. La Sinaia se întâmplă o întâlnire a profesorilor şi a şcolilor de teatru din diverse ţări. La Festivalul Teatrelor organizat de Corneliu Dumitriu în Filipine a fost prezentă şi şcoala de teatru românească cu o adaptare după *Cântăreţa cheală* a lui Eugène Ionesco. A fost bine interpretată şi cu o foarte originală viziune regizorală. Este extraordinar atunci când studenţii vin cu propuneri absolut noi. În zilele de după bombardarea Belgradului de către NATO, Corneliu Dumitriu a invitat la Sinaia şcoala sârbă care a venit cu un autocar printre bombe. Acolo erau şi trei şcoli americane. În primele zile de *workshop*-uri, profesorii au reuşit să treacă peste moment, dar studenţii erau încă reticenţi. Nu vroiau să lucreze cu studenţii care veneau din ţara care le bombardase oraşul. Vă asigur că după 48 de ore de lucru împreună – nu este nicidecum o invenţie ceea ce spun, ci chiar adevărul – au uitat de adversităţile dintre ei. Era

vorba de recunoaşterea celuilalt şi de solidaritatea cu el. Lucruri de genul acesta se întâmplă la Sinaia. Acolo vin şcoli americane, poloneze, ruse, chineze. Se creează o comunitate internaţională.

M.S.: *Cum vă simţiţi cu un studio care vă poartă numele?*

A.-L.P.: Goethe spunea cândva „fereşte-te de ceea ce îţi doreşti când eşti tânăr, pentru că ţi se va întâmpla la bătrâneţe". Când văd numele meu pe frontispiciul acestui teatru mă ciupesc să mă asigur că sunt încă viu. Am făcut o fotografie pentru a le arăta copiilor mei că este vorba de ceva serios. Avantajul este că jurnaliştii vor scrie mai uşor numele meu. Când Corneliu Dumitriu mi-a propus am refuzat, dar apoi am acceptat omagiul adus. Adevărul este că am fost flatat de gest. În plus, acesta este un loc româno-internaţional unde se vor desfăşura multe evenimente. Este important să lăsăm urme tocmai pentru că teatrul este efemer.

Theodor PALEOLOGU şi André-Louis PERINETTI

SPECTACOLE

MICROSTAGIUNE SIBIANĂ

Mircea MORARIU

Ce se află îndărătul formei?

E frecvent invocată o afirmaţie făcută de Mira Iosif, criticul care, comentând în nr. 3/1980 al revistei *Teatrul* spectacolul cu piesa *Aşteptându-l pe Godot* de la Teatrul Naţional din Bucureşti, observa că textul în cauză a sosit cam prea târziu pe scenele româneşti, Beckett însuşi, asemenea enigmaticului său personaj, lăsându-se cam prea îndelung aşteptat. Atunci când Mira Iosif lansa remarca, nimeni nu putea să facă publice motivele respectivei întârzieri; ele erau însă bine cunoscute în lumea teatrului, tot aşa cum era cunoscută celebra frază a lui David Esrig, regizorul care încercase încă din 1970 să monteze piesa la Teatrul „Bulandra": „*Godot* nu este pentru dictatori!"

Dictatorii au fost alungaţi cam de vreo 20 de ani din România, nu şi nostalgia după ei, dar nu ştiu cum se face că spectacolele şi, mai cu seamă, spectacolele bune cu piesele scriitorului de origine irlandeză sunt rare şi se lasă pe mai departe îndelung aşteptate. Puţini sunt regizorii ce se încumetă să monteze Beckett, iar un coleg ieşean, Ştefan Oprea, nota, cu umor de moldovean, într-o cronică la spectacolul *Ultima bandă,* cronică ce poate fi citită în cartea *Căruţa lui Thespsis* (Editura Opera Magna, Iaşi, 2005) că „dificultăţile descifrării textelor, pătrunderii sensurilor, ale găsirii tonurilor îi determină pe regizori să fie prudenţi, ei se hotărăsc greu să monteze o piesă beckettiană; dintre cei care se hotărăsc puţini reuşesc, iar dintre cei care reuşesc puţini sunt înţeleşi". S-au hotărât, au reuşit şi au fost înţeleşi câţiva directori de scenă români, doar vreo patru la număr. Cel mai consecvent e, neîndoielnic, Tompa Gábor, care a montat în ţară ori peste hotare mai toate piesele scriitorului, lui alăturându-i-se Silviu Purcărete, Mihai Măniuţiu şi Alexandru Dabija. E vorba de directori de scenă deopotrivă ocupaţi şi importanţi, cu programe regizorale ferme, artişti pe care îi „prinzi" greu, chiar dacă asta e dorinţa Teatrului Naţional „Radu Stanca" şi a directorului său, Constantin Chiriac, pentru care cuvântul de ordine e *se poate orice!*

Sfârşit de partidă, text dificil, mai puţin frecventat decât *Aşteptându-l pe Godot*, e înscenat la Sibiu într-o coproducţie realizată împreună cu *Théâtre d'Esch* din Luxemburg cu care au fost stabilite legături din perspectiva lui „2007 – Sibiu. Capitală culturală europeană". Continuarea unor relaţii de cooperare e un lucru de salutat, mai ales că ceea ce se cheamă continuitate şi consecvenţă nu prea figurează în fondul principal lexical al teatrului românesc. Directorul respectivului Teatru luxemburghez, Charles Muller, regizor de profesie, şi-a asumat direcţia de scenă a spectacolului sibian, şi şi-a asociat expertiza, în calitate de dramaturg, a lui Guy Wagner, specialist în Beckett şi autor al unei teze de doctorat despre acesta, şi a scenografei spectacolului Anouck Schilz. Iar co-producătorul a suportat cheltuielile aferente realizării decorurilor şi costumelor necesare spectacolului, decoruri şi costume care numai paupere nu sunt.

S-a observat relativ devreme că spațiul e înzestrat cu specificități aparte în dramaturgia absurdului, în speță în cea beckettiană. Că simptomatică pentru aceasta e metafora cavoului, care apare atât în piesele a căror acțiune se petrece în loc deschis (aşa cum stau lucrurile în *Aşteptându-l pe Godot* ori în *O, ce zile frumoase!*), cât şi în cele ce îşi plasează faptele în loc închis (*Ultima bandă..*, sau *Sfârşit de partidă*). Într-un remarcabil studiu intitulat *Personajul neîntrupat*, publicat în nr. 3–4/2006 al revistei *Teatrul azi*, Anca Măniuțiu făcea observația că în monodrama *O, ce zile frumoase*, „avem de-a face cu un spațiu care devine, datorită prerogativelor şi caracteristicilor asumate, un personaj dramatic *sui-generis*, având rolul unui abscons şi pervers *meneur de jeu*, chiar dacă neîntrupat". În prefața intitulată *„Mai puțin înseamnă mai mult" - sau gradul zero al ființei*, scrisă pentru prețiosul volum *Samuel Beckett – Teatru* – apărut grație eforturilor Ancăi Măniuțiu, în calitate de traducătoare, şi ale Fundației Culturale „Camil Petrescu" prin Editura *Cheiron* (Bucureşti, 2007), în calitate de editor(i) –, Ştefana Pop-Curşeu îi dă dreptate, în esență, autoarei studiului *Personajul neîntrupat*, dar socoteşte (şi cred că are toate argumentele să facă acest lucru) că încă din *Sfârşit de partidă* personajele se confruntă „cu terestrul, cu pământul, cu praful, cu lutul acela din care sunt făcute şi în care refuză să se întoarcă". Sunt ființe familiarizate cu murdăria. Murdari, teribil de murdari, prăfuiți, familiarizați cu praful şi cu mizeria, nederanjați dar şi nedespărțiți de acestea, aşa ne apar Hamm şi Clov, dar mai cu seamă Nell şi Negg, încă de la începutul spectacolului sibian: scenografa Anouck Schilz optează pentru un spațiu aglomerat, debordând de insanitate şi de obiecte inutile care subliniază replica lui Hamm ce îşi acuză tatăl că l-a zămislit murdar, şi confirmând parcă ceea ce scria Ştefana Pop-Curşeu. Anouck Schilz merge chiar mai departe şi elaborează un fel de *mise en abyme,* dublată de o ambivalență a spațiului. Hamm şi Clov (tată şi fiu, stăpân şi slugă, dictator şi supus) trăiesc într-un loc închis, cel al încăperii insalubre, dar care pare infinit mai deschis decât cel al unei veritabile scorburi creată din resturi de obiecte menajere, capace de toaletă, ecrane de televizor în care viețuiesc Nell şi Negg (soț şi soție, părinți ai lui Hamm, dar şi ei, la rândul lor, supuşi ai acestuia). E, cred, cea mai percutantă idee a spectacolului şi m-aş fi aşteptat ca regizorul Charles Muller să o exploateze ceva mai creator pe parcursul reprezentației. Lucru care nu s-a întâmplat.

Despre *O, ce zile frumoase!*, D.I. Suchianu scria în *Viața românească* nr. 8 din 1968 că ar fi o „tragedie optimistă". Cred că într-o cheie asemănătoare vrea să trateze scenic Charles Muller *Sfârşit de partidă*. De aceea s-a realizat o nouă traducere, pigmentată, orice s-ar spune. Regizorul nu e interesat de prea intensa subliniere a tragicului beckettian, poate nici a ironiei subsumate acestuia. *Sfârşit de partidă* ni se înfățişează în spectacol mai degrabă sub forma unei tragi-comedii, categorie formală care, orice s-ar spune, înseamnă altceva, cu totul altceva, decât ceea ce îndeobşte înțelegem prin conceptul emblematic „farsă tragică". O atare decizie regizorală implică anumite riscuri, o seamă de costuri care se decontează mai cu seamă în reducerea ponderii metafizicului. Numai că Beckett spunea undeva: „în opera mea, spaima mea este îndărătul formei, nu în formă". Problema e că la finalul spectacolului sibian nu prea ştii să spui cu exactitate unde se găseşte spaima beckettiană. Sau dacă ea chiar există în montare. Ceea ce numai semn bun nu este.

Cele patru roluri au fost încredințate unor actori de primă mână ai Teatrului Național „Radu Stanca". Cristian Stanca (*Hamm*) şi Dan Glasu (*Negg*) dispun de

un fizic masiv, drept pentru care m-am gândit că s-a făcut apel la ei spre a se institui un raport contrapunctic cu infirmitatea personajelor pe care le interpretează. Páli Vecsei (*Clov*) şi Mariana Presecan (*Nell*) sunt slabi, gândul ducându-mă la un al doilea contrapunct. Precaritatea ființei celor patru personaje intră în contradicție cu felul energic, aproape bezmetic, în care rostesc actorii replicile, prin vorbă, prin forța cuvintelor putându-ne imagina că s-a optat pentru crearea celei de-a treia relații de tip contrapunctic. Însă rostirea nemaifiind în niciun fel modulată, nuanțată, încăpățânându-se să rămână statornic, la fel pe toată durata reprezentației, pericolul monotoniei nu a mai putut fi evitat, iar monotonia nu prea face casă bună cu *brand*-ul Beckett. Degeaba, la final, *Clov* (Páli Vecsei) e plasat în aşa fel în lumină încât să sugereze imaginea dramaturgului. El, Samuel Beckett, nu a prea fost în spectacol, iar referința din final nu mai salvează mare lucru.

Michel Tanner – un director de scenă belgian – percepea punerea în scenă a piesei *Sfârşit de partidă* drept o operațiune extrem de curajoasă şi socotea că marea dificultate regizorală constă în faptul că textul începe cu constatarea că nu mai e nimic de făcut. Se pare că atât Charles Muller cât şi colaboratorii săi, cu precădere actorii, s-au confruntat cu această problemă şi nu prea i-au găsit rezolvarea.

Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu în colaborare cu Théâtre d'Esch, Luxemburg – Sfârşit de partidă **de Samuel Beckett. Traducerea şi adaptarea: Charles Muller şi Ramona Hristea. Regia: Charles Muller. Dramaturgia: Guy Wagner. Scenografia: Anouck Schilz; Light design: Želiko Šestak. Cu: Cristian Stanca, Páli Vecsei, Mariana Presecan, Dan Glasu. Data premierei: 1 martie 2009.**

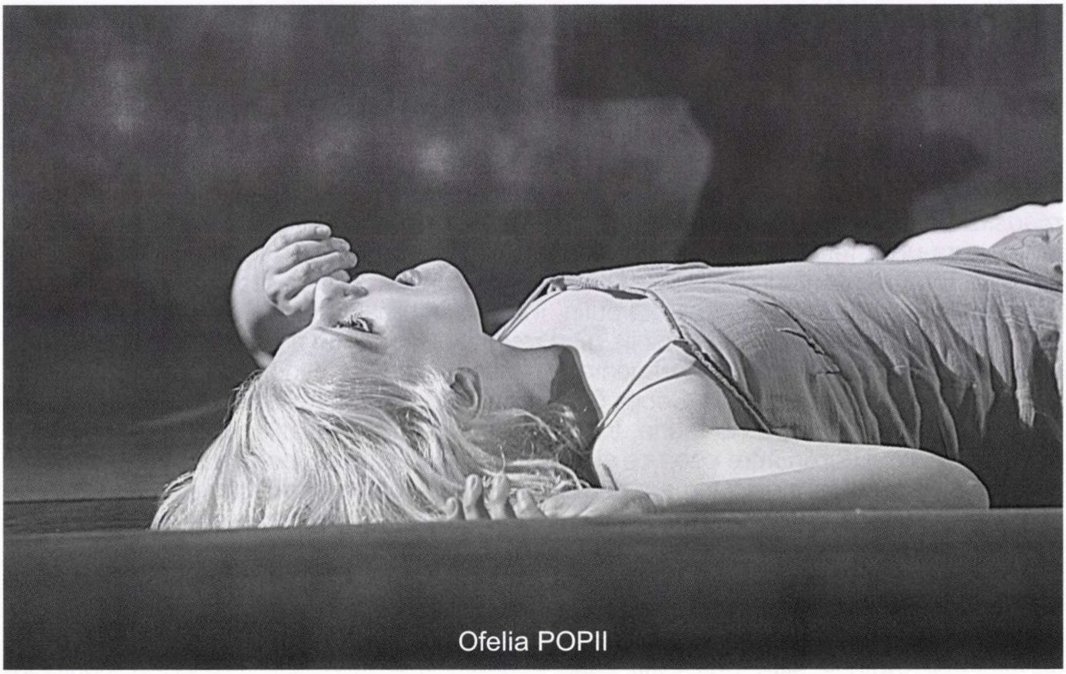
Nicolae PRELIPCEANU

Focul și apa

Al doilea spectacol din microstagiunea de la Sibiu, din primele (chiar primele) zile ale lui martie, a fost un Tennessee Williams. O promisiune pentru cineva care-şi aminteşte de *Un tramvai numit dorință*, *Orfeu în infern* (a nu se confunda cu volumul recent de nuvele, cu acelaşi titlu, de Nicolae Breban!) sau *Menajeria de sticlă*. Numai că ***Autodafé***, o combinație de trei piese scurte, nu e acelaşi lucru. La prima credeam că visez: şi mama şi fiul care se frământau cum să procedeze cu nişte poze „de alea", căzute dintr-o scrisoare, la poştă, unde lucra fiul, mi se păreau ei căzuți. Din Lună. Din Luna de sus, nu din luna cealaltă. Sigur, mai văzusem habotnici, dar numai la aşa ceva nu mă aşteptam de la T. W. Abia acum, în timpul, ca să zic aşa, al scrierii, mă gândesc la Tanacu şi spovedania lui, care nu sunt poveşti dinainte de Al Doilea Război Mondial din America, ci de la noi, din Uniunea Europeană, de ieri-azi. Dana Taloş, în rolul mamei, s-a cam zbătut şi a cam scrâşnit peste rând, după părerea mea, în timp ce fiul, interpretat de Cătălin Pătru, mi s-a părut mai aproape de adevăr. Oricum, amândoi aveau a se îngrozi de faptul că nişte nuduri fotografiate pot fi trimise prin poştă şi invocau autoritatea statului pentru a-l pedepsi pe expeditor. Totuşi, fiul era ceva mai îngăduitor, oscilând între a păstra secretul şi a-l da în vileag, nu înainte de a fi luat contactul cu adolescentul care trimisese „groaznicele" poze. Sigur, ştiu, există *Vrăjitoarele din Salem* şi alte dovezi ale întunericului habotnic din țara cea mai avansată din lume, nu-i aşa? M-am întrebat de ce o fi ales Theodor Cristian Popescu un asemenea text.

A doua înfățişare era mai aproape de ceea ce ştim şi acceptăm cu uşurință, în general, deşi se petrecea în vremurile celui de-Al Doilea Război Mondial. Aici, alt om exasperat – căci exasperarea e trăsătura comună a personajelor celor trei mici piese williamsiene –, plasator la un cinematograf, aşa cum şi autorul a lucrat în 1943, nu mai poate suporta mizeria şi ipocrizia lumii în care se învârte şi face o criză, având-l ca țintă pe patron. În prima piesă, casa habotnicilor ia foc tocmai de la chibritul cu care fiul a vrut să ardă fotografia infamantă, dar a ezitat, semn că puțină umanitate şi tinerețe mai stăruia în el. Fum iese şi din biroul patronului cinematografului, după ce acesta e dus acolo, în stare de inconştiență. Autodafé, nu-i aşa? Oricum, a doua piesă îi dă regizorului şi le dă actorilor Adrian Matioc, Vlad Robaş, Anca Pitaru, Mihai Alexandru, Simina Contraş, Viorel Rață, Dana Maria Lăzărescu şi Cătălin Grigoraş prilejul să se mişte în voie, cu ceva mai multă naturalețe decât cei din prima înfățişare a exasperării.

Tensiunea ajunge la maximum în cea de-a treia piesă, unde nu sunt mai mult de două personaje, ea şi el, ea exasperată de o captivitate presupusă în care o ține dragostea şi căutându-şi eliberarea, el întins în pat şi pe urmă intrând în jocul care e când balet, când simplă mişcare. Oricum, Ofelia Popii îşi demonstrează din nou valoarea de actriță-stea a Teatrului Național „Radu Stanca" din Sibiu, posibilă stea la orice teatru din România (există obiceiul ca omul care scrie o astfel de frază să fie luat de vânt şi să adauge, ca-n transă, „şi de oriunde în lume": mă abțin, nu ştiu cum e „oriunde în lume"). Ceea ce frapează, pozitiv pe unii, negativ pe alții, este decorul celei din urmă piese reprezentate, un cub imens, fracturat pe toată lungimea tavanului şi a peretelui din fundal, poate puțin prea explicit, aş fi zis pleonastic, pentru ceea ce vedeam şi auzeam pe scenă. Dar dacă ne gândim că fractura face loc pe fundal unei fâşii libere pe care tot timpul spectacolului se vede o perdea de apă curgând, iar prin ea, ca prin vis, ca prin visul femeii de a scăpa, lumea de afară se înfățişează fantomatic, trecători şi maşini proiectați prin perdeaua de apă, o idee care face toți banii, atunci lucrurile se


Ofelia POPII

schimbă. Şi, în fond, nu e apa naşul focului? Aici deviem puţin de la autodaféul din primele două părţi ale spectacolului, finalul fiind crima pe care tânăra femeie o comite: îşi ucide pur şi simplu perechea, în culmea unui acces de furie neprecizată până în clipa finală.

Spectacolul pare, încă de la început, rezultatul unui atelier (*work-shop* pentru cine nu mai ţine minte cuvântul românesc), şi asta pentru că nimic nu durează mai mult de 25 de minute; parcă am asista la experimentarea unor stări-limită, în speţă a exasperării, în vederea unui spectacol care va urma, după acesta. Toate personajele sunt oameni care trăiesc o viaţă ce îi împinge spre isterie, spre evadarea din ea, fără a calcula unde pot duce gesturile lor, dar felul în care a fost prezentată starea aceasta duce cu gândul la o repetiţie în vederea a altceva.

Theodor Cristian Popescu şi-a folosit toate mijloacele pentru a scoate un spectacol bun, ajutat şi de scenografia lui Andu Dumitrescu, dar în final, ca spectator, am avut un fel de insatisfacţie. Aşa cum nu mi s-a întâmplat în seara precedentă, după *Sfârşit de partidă* de Beckett, şi nici chiar în seara următoare, după *Visul unei nopţi de vară* de la Secţia Germană. Să fiu eu de vină? Să fie regizorul, să fie actorii? Dacă au fost doi actori care m-au convins, aceştia au fost Ofelia Popii (nu că n-aş fi fost convins dinainte) şi Adrian Matioc, protagonistul crizei din partea a doua a spectacolului. Şi, ca element, decorul, mai ales fundalul celei de-a treia părţi. O menţiune specială pentru muzica, originală cu adevărat, a lui Vlaicu Golcea, care însoţeşte şi punctează extrem de discret momentele decisive ale spectacolului, când ca un vuiet îndepărtat, când ceva mai aproape de noi, dar de fiecare dată fără a se amesteca agresiv în vieţile celor de pe scenă.

Teatrul „Radu Stanca", Sibiu – Autodafé **de Tennessee Williams. Regia: Theodor Cristian Popescu. Scenografia: Andu Dumitrescu. Coregrafia: Florin Fieroiu. Muzica originală: Vlaicu Golcea. Cu: Dana Taloş, Cătălin Pătru. Adrian Matioc, Vlad Robaş, Anca Pitaru, Mihai Alexandru, Simina Contraş, Viorel Raţă, Dana Maria Lăzărescu, Cătălin Grigoraş. Ofelia Popii, Florin Coşuleţ. Data reprezentaţiei: 2 martie 2009.**

Marinela ȚEPUȘ

Cercurile dragostei

Domnul Constantin Chiriac nu este numai un foarte bun manager, ci şi un excelent *maestru de ceremonii.* Ministagiunile organizate de Teatrul Național „Radu Stanca" au, toate, aura unor festivaluri în miniatură. Cu săli pline, cu mulți invitați de la Bucureşti şi din țară, întâlniri, conferințe de presă, lansări de carte... Aşa se face că şi atunci când vreo reprezentație (mai) şchioapătă puțin, întregul impresionează, întotdeauna, plăcut.

În urma ultimei deplasări la Sibiu, mi-a revenit „sarcina" de a scrie despre ***Visul unei nopți de vară*** de William Shakespeare – regia: Luisa Brandsdörfer, scenografia: Kiss Borbála (producție realizată la Secția Germană). Chiar dacă nu este întru totul ceea ce aş fi aşteptat să fie, adică o feerie, trebuie să-i recunosc calitățile: coerența, claritatea poveştii, acordul deplin între ceea ce şi-a propus regizoarea şi ceea ce se vede din sală. Nu este un spectacol clasic. Nu are poezie. Cuplurile nu sunt fermecătoare. Acțiunea nu se petrece, cum ne-am fost obişnuit, într-o pădure... Şi totuşi, reprezentația rezistă oricăror critici de fond. Copacii sunt înlocuiți cu bucăți de manechine (albe) şi e bântuită de elfi (tot manechine). Este un decor apocaliptic, nicidecum poetic. În acest peisaj (descărnat) se „fugăresc" cele două cupluri, în căutarea fericirii. În acelaşi peisaj, se adună meşteşugarii să-şi pregătească spectacolul. Şi tot în acelaşi loc, lipsit de culoare, lipsit de căldură, se întâlnesc făpturile altor lumi – elfi, zâne –, pentru a se juca, nițel, cu soarta muritorilor de rând. Drăgălaşului şi năstruşnicului Puck i-au luat locul două făpturi caricaturale, una – slăbănoagă şi mereu nemulțumită de tratamentul stăpânului; alta – îndesată, tot timpul, flămândă, dar ceva mai ghiduşă. Lumile sunt concentrice, luând forma cercurilor ca-n jocul cu piatra aruncată pe lac. Duhurile şi oamenii se suprapun, se amestecă, dar nu se cunosc cu adevărat. Toți devin, în anumite momente, nişte biete manechine mânuite de

cineva mai isteţ, mai inventiv, mai puternic. Cum este de aşteptat, scena *meşteşugarilor* devine punctul culminant. Rămâne, de fapt, nu doar cea mai reuşită, dar şi cea mai plină de saft. Dacă, până acum, lucrurile se desfăşoară la limita grotescului, fără prea multă implicare, dintr-odată, totul capătă dimensiune umană. Momentele nu mai sunt doar ilare, ci de un comic sănătos, puternic. Prin astfel de manevre ne este ţinută trează atenţia. Reprezentaţia se urmăreşte cu interes, chiar dacă nu are decât puţine momente de emoţie. Faptul că se vorbeşte, când în limba germană, când în limba română nu deranjează. Nu-mi dau seama, dacă distribuţia este aşa cum şi-a dorit-o regizoarea, pentru că totul este construit... la rece. Actorii sunt, parcă, siliţi să joace într-un corset. Mişcările sunt matematic analizate şi apoi realizate, încât reprezentaţia capătă şi o dimensiune coregrafică. În felul acesta se ascund defectele unora, dar se anihilează şi calităţile celorlalţi. Cuplurile tinere de îndrăgostiţi, evoluând la flacără mică, nu au nimic adolescentin, nimic exploziv, nimic acaparator. În acelaşi timp, se completează perfect cu cuplurile mature, a căror dragoste s-a cam stins şi trebuie împrospătată (vezi *Oberon–Titania* şi jocul iniţiat de Oberon pentru a-şi pedepsi consoarta, dar şi pentru a-i stârni interesul, acela prin care Titania este silită să-l iubească pe *Bottom*-măgarul). În acest context, importantă devine echipa şi munca laolaltă. Şi asta se vede din plin. De altfel, este genul de teatru pe care Sibiul îl practică de pe la venirea lui Constantin Chiriac în fruntea Naţionalului. Este un gen care se distinge clar în peisajul naţional. Sigur că şi aici se găsesc câteva vârfuri. Şi acestea sunt puse în valoare din plin. Însă, fără echipă, şi ele s-ar distinge mai greu.

Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu (Secţia Germană) – Visul unei nopţi de vară **de William Shakespeare. Traducerea în limba germană: Frank Güntherr. Regia: Luisa Brandsdörfer. Scenografia: Koss Borbála. Cu: Liviu Vlad (*Thezeus*), Cristina Ragos (*Hippolyta*), Ali Deac (*Lysander*), Steve Walter (*Demetrius*), Johanna Adam (*Hermia*), Enikö Blénéssy (Helena), Georg Potzolli (Oberon), Renatte Müller-Nica (*Titania*), Monika Dandlinger (*Puck-Philostrat*), Emöke Boldizsár (*Puck-Robin*), Horia Nicoară (*Peter Squenz, Egeus*), Wolfgang Kandler (*Nikolaus Zettel, Pyramus*), Filip Mităchescu (*Frany Flaut, Thisbe*), Cătălin Neghină (*Tom Schnautz, Wand-Mond*), Tomohiko Kogi (*Schnok, Löwe*).**

BUCUREȘTI

Adrian MIHALACHE

Mitul pe scenă

„Romanul nu este făcut pentru scenă, dar orice poate fi reprezentat pe scenă", spunea Jean Vilar. Deci nu doar romanul poate fi „înscenat", ci şi poemul, tratatul sau epopeea. După ce am văzut o dramatizare a *Capitalului* de Marx, nu ne mai miră nimic, nici chiar încercarea temerară a lui Dragoş Galgoțiu de a pune în scenă, la Teatrul Odeon, cea mai veche scriere cunoscută, ampla ***Epopee a lui Ghilgameş***.

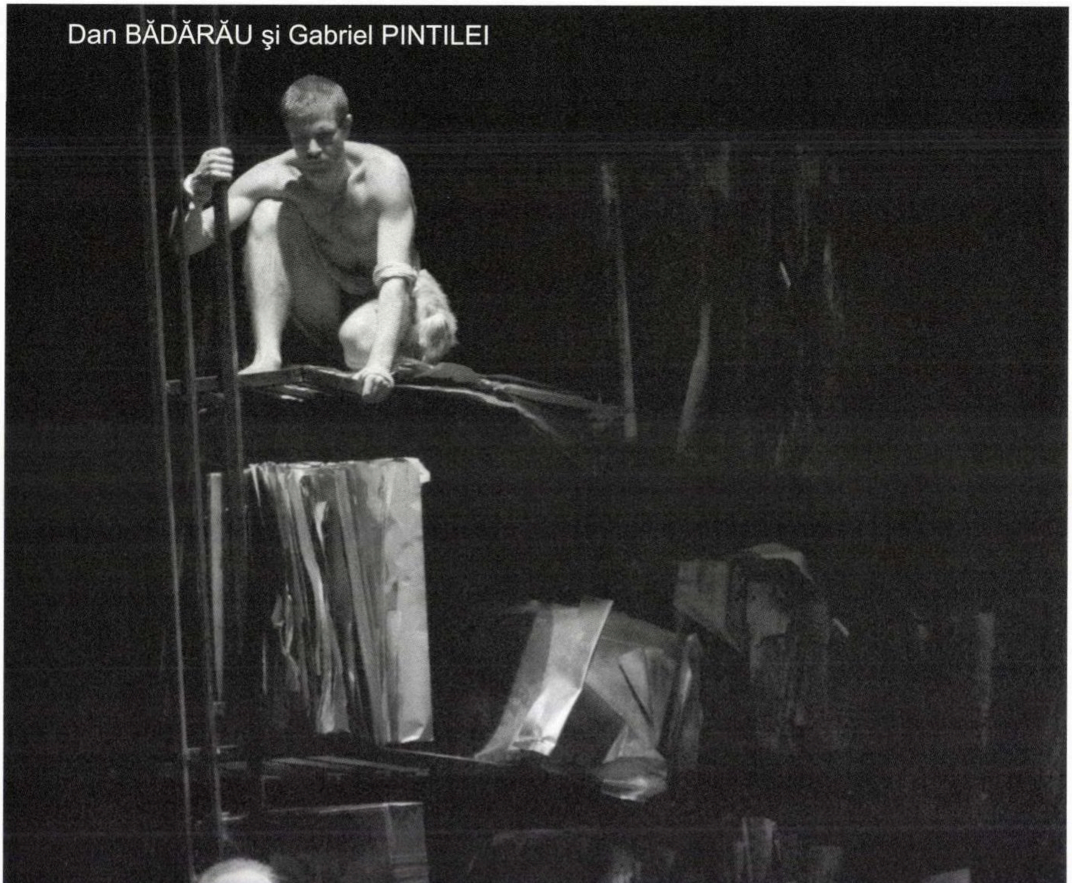
Reprezentarea miturilor pe scenă ridică însă nişte probleme speciale. Noi avem acces la miturile greceşti prin poemele lui Homer, pe care le citim rar, dar mai ales prin lucrările dramatice ale clasicilor greci. Or, acestea au apărut tocmai atunci când credința a lăsat loc îndoielii, iar ritualul a fost înlocuit de confruntarea dialectică. De-a lungul timpului, mari dramaturgi ca Shakespeare, Racine, Molière, O'Neill, Giraudoux, Anouilh sau Brecht vor relua aceste mituri în prelucrări care să pună în lumină obsesiile vremurilor lor. Asupra miturilor greceşti s-a practicat frecvent şi asiduu demitizarea. Credințele, cât timp inspiră fervoare religioasă, nu se lasă aduse pe scenă, ca piese de teatru propriu-zise, deoarece acestea implică mai mult dezbaterea rațională decât emoția indicibilă. Episoade biblice ca *Patimile*, *Irozii* etc. au fost reprezentate ca ritualuri complementare celor desfăşurate în biserici, şi nu ca alternative teatrale la ceremoniile religioase. O excepție o constituie Racine, care a dramatizat episoadele *Esther* şi *Athalie*, după o lungă perioadă de reculegere, care i-a întrerupt activitatea dramaturgică. În aceste lucrări, primează, însă, poetul; dramaturgul era mai la largul lui atunci când scria *Phedra*.

Wagner a încercat să revitalizeze, pe scenă, miturile germanice, într-o manieră solemnă şi fastuoasă. Muzica singură salvează de la ridicol o intrigă puerilă de telenovelă. Patrice Chéreau a fost primul care a avut curajul să spună cu glas tare ceea ce lumea nu îndrăznea nici măcar să gândească. A aborda, în epoca modernă, mitul cu respect şi reculegere te împinge să faci uşor pasul greşit de la sublim la ridicol.

Dragoş Galgoțiu a scris el însuşi versiunea teatrală a lui *Ghilgamesh*, fără să recurgă la un condei de meserie. A recuperat poezia, dar a ratat dramaturgia. Textul este dens, se pretează rostirii frumoase, dar scenariul este stufos şi opintit. Greşeala este că un personaj – *Orbul*, interpretat cu râvnă de Gabriel Pintilei – ne spune mereu ce urmează să se întâmple, apoi noi vedem ceea ce am aflat deja de la el. Sunt mari inserții retorice, în care diverse zeități ne relatează mituri cosmogonice. Ritualuri solemne (căsătoria), frumoase în sine, parazitează acțiunea. Totuşi, fiorul dramatic esențial rămâne. Relația dintre *Ghilgamesh* (eroul civilizator) şi *Enkidu* (sălbaticul inițiat la civilizație) este admirabil redată. Tudor Aaron Istodor nu are încă anvergura cerută de un personaj ca Ghilgamesh, pare mai curând un *Făt-Frumos* în luptă cu zmeii, dar, în scena întâlnirii cu Enkidu, acesta revenit de dincolo de mormânt, se întrece pe sine. Este de apreciat că regizorul pune în valoare complexitatea relației dintre cei doi, fără să cadă în tentația facilă a integrării ei în cultura *gay*. Istvan Teglas este admirabil în rolul lui *Enkidu*. Expresivitatea

sa corporală este bine pusă în valoare de coregrafia Silviei Călin, dar actorul nu se mărgineşte la ea. Are intonaţia justă, prezenţa puternică, intră bine în relaţie cu celelalte personaje, nu doar cu Ghilgamesh. Astfel, iniţierea lui de către *Shamhat* (foarte bine interpretată de Meda Victor) este una dintre scenele cele mai reuşite din spectacol. Actorii au făcut un mare efort să asimileze un text dificil şi s-au achitat în general bine de ingrata sarcină. Oana Ştefănescu în *Nimsun*, Camelia Maxim în *Ereshkigal* sunt nevoite să povestească enorm de mult, iar ele surmontează dificultatea de a menţine trează atenţia publicului, în ciuda caracterului expozitiv al monologurilor. Dar Constantin Cojocaru, în rolul lui *Utnapishtim*, un fel de Noe, reuşeşte mai mult. Inflexiunile mai naturale, mai vibrante de emoţie îmblânzesc lungul său text şi fac ca intelectul spectatorului să fie mai relaxat şi mai receptiv.

Scenografia lui Andrei Both aminteşte, prin panourile transparente, de cea din *Portretul lui Dorian Grey*. Acolo reconstituia stilul *Arts and Crafts*, aici se inspiră din arhitectura ziguratelor. Costumele Doinei Levintza sunt, cum era de aşteptat, pe cât de originale, pe atât de adecvate. Alexandru Rădvan este autorul unor sculpturi inventive, care arată că marele său talent nu are nevoie, pentru a se impune, de manifestări provocatoare cum au fost cele din recenta sa expoziţie „cu cântec". Statuile lui Rădvan nu sunt pur decorative, ele „joacă" în spectacol, după principiile biomecanicii de la Tatlin şi Meyerhold citire. Ionuţ Kivu face o demonstraţie de om-mecanism în rolul *Taurului Ceresc*, care ne rămâne în amintire. Nu putem detalia – memoria fiindu-ne debordată – multiplele contribuţii de valoare din acest spectacol. Puţin cam fastidios, dar făcut cu artă şi meserie, este un eveniment artistic de înaltă ţinută. Rămâne întrebarea dacă miturile fondatoare trebuie reprezentate cu respect şi solemnitate, sau cu degajare şi inventivitate.


Dan BĂDĂRĂU şi Gabriel PINTILEI

Tudor Aaron ISTODOR şi Ana ULARU

Nicolae PRELIPCEANU

Un Ghilgameş (aproape) previzibil

Epopeea lui Ghilgameş a trezit în poeţii generaţiilor trecute, cei care încercau să recupereze cultura fundamentală, după duşul rece şi murdar al proletcultismului şi realismului socialist, profunde ecouri. Poate exagerez spunând „poeţii" când mă gândesc la Nichita Stănescu. Aşa cum i-a atras atenţia şi *Amfion constructorul*, îi va fi atras atenţia şi Ghilgameş, un constructor ceva mai vechi şi acesta. Astăzi, nu se mai practică asemenea întoarceri la izvoare, fie şi numai clamate, pentru că astăzi artele scrisului se concentrează mai mult asupra propriului buric al noului creator. Aşadar, m-a mirat foarte anunţul unui spectacol cu acest titlu, *Epopeea lui Ghilgameş*, după ani de uitare a eroului sumerian.

Ceea ce, însă, nu m-a mai mirat a fost punerea în scenă, greoaie, cu lungimi şi cu repetiţii inutile în opinia mea. Nu ştiu dacă regizorul Dragoş Galgoţiu a găsit unghiul cel mai potrivit din care se poate aborda o asemenea capodoperă pre-antică, cu alte cuvinte arhaică. N-aş vrea să pară că distrug, din două–trei cuvinte aruncate munca de cine ştie câte zile şi nopţi a unor oameni dăruiţi scenei. Spectacolul s-a vrut magnific, impresionant prin masivitate şi printr-o retorică specială care să redea presupusa retorică arhaică. Ceea ce i-a făcut pe toţi actorii să strige cât îi ţineau puterile, aproape tot timpul spectacolului. Aşa ne închipuim noi, cei de azi, că îşi desfăşurau comunicarea cei de răs-alaltăieri.

Debutul, cu biblioteca de manuscrise în care e specialist tocmai orbul, coperta unu şi coperta patru a spectacolului, este o idee şi o realizare bine găsită şi bine plasată. El promitea, mi s-a părut o clipă, o abordare mai relaxată, mai aproape de modernitate decât s-a vădit până la urmă că aveam în faţa ochilor. Pentru că apariţia balaurului-crab-Gorgona-meduza-cu coarne de taur a spulberat speranţa. În fond, nu poţi să-ţi îndeplineşti speranţele nici la teatru, mi-am spus şi am încercat să mă transpun în lumea cu care Dragoş Galgoţiu încerca să ne împrietenească.

Cunoscut publicului de teatru ca un creator care caută efecte plastice speciale, ca-n *Portretul lui Dorian Gray* sau în *Hamlet-Machine*, Dragoş Galgoţiu s-a avântat de data asta într-un fantastic mitologic realizat cu mijloacele basmului şi ale grotescului. Sugestiile decorului, care schiţează vagi zigurate, pot impresiona, nu spun nu; multe costume nu fac decât să acumuleze locurile comune bănuite de noi despre, să zicem, moda arhaică.

Dintre actori, i-aş menţiona în primul rând pe Istvan Teglaş, care face un *Enkidu*-animal uluitor şi poate din cauza acestor prime apariţii, când devine om nu mai pare atât de pregnant, Camelia Maxim, o tragediană înnăscută, cu inflexiuni neaşteptate şi impresionante ale vocii, în rolul zeiţei Infernului, *Ereshkigal*, Ana Ularu, în rolul zeiţei *Ishtar*, Venus a sumerienilor, cu o mişcare şi tonuri admirabile şi Gabriel Pintilei în *Orbul,* personajul care introduce şi conduce pe urmă, cumva, toată povestea lui Ghilgameş. El trăieşte cu intensitate povestea pe care ne-o spune. Din păcate, chiar personajul principal, Ghilgameş, nu a beneficiat de o

interpretare pe măsura mărimii eroului, Tudor Aaron Istodor găsind destul de rar calea spre interiorul personajului său, cel mai adesea fiind, parcă, străin şi spunând el însuşi o poveste, alta decât a lui.

În economia montării, şi ceilalţi actori au avut câteva momente de mare tensiune pe care le-au dus la bun sfârşit, Ionel Mihăilescu, în *Demonul* cu aripi zdrenţuite, a provocat câteodată râsul, dar mă tem că nu din cauza lui; gravă, fără să treacă peste un anume nivel de convenţie, mi s-a părut şi Oana Ştefănescu, în rolul mamei lui Ghilgameş, *Ninsun.* Constantin Cojocaru, ca tot pe ce pune mâna, şi-a executat conştiincios, dar fără strălucire, rolul *Utnapishtim,* un fel de Noe *avant la lettre*, cel căruia Ghilgameş îi cere nemurirea şi care nu i-o poate împrumuta. Dragoş Galgoţiu s-a plimbat liber prin miturile sumeriene şi akkado-babiloniene, iar construirea corăbiei cu care Utnapishtim a salvat o parte din lume de potopul sumerian aminteşte bine de tot de „potopul nostru", biblic. Dar asta nu pentru că regizorul şi alcătuitorul versiunii dramatice a epopeii lui Ghilgameş ar fi deraiat în timpurile mai noi (sic!), ci pentru că, probabil, mitul sumerian este un arhetip şi pentru Vechiul Testament.

Inserturile postmoderne, precum cada de baie pe roate, în care apare la început şi la sfârşit *Siduri*, „Hangiţa Zeilor" în mitologia babiloniană (Ada Condeescu), precum şi larga canapea, culcată într-o rână, pe care stau personajele din când în când, sau inserturile muzicale interbelice fac bine spectatorului, care se mai trezeşte din coşmarul arhaic, cu violenţe şi lupte pe viaţă şi pe moarte, fiind adus o clipă, pentru odihna spiritului poate, în propriul său prezent. Mişcarea este foarte elaborată, ca de altfel tot ceea ce constituie acest spectacol lung şi, dacă reuşeşti să te transpui în starea cerută, feeric. O feerie crudă e drept, tragică în cele din urmă, ca atâtea dintre poveştile epocilor trecute. Un spectacol de o măreţie previzibilă, preconcepută, în care sunt destule scene de mare tensiune şi frumuseţe, în care totul este calculat, lăsând prea puţin loc surprizelor, mai mult liric şi epic decât dramatic.

Crenguţa MANEA

Magia nu s-a petrecut

Nu cred a fi prea mulţi cei care recitesc ***Epopeea lui Ghilgameş*** după ce şi-au încheiat studiile – sigur, e vorba despre umanişti – dar chipul eroului care îşi plânge prietenul, pe Enkidu, plecat în lumea de dincolo, şi care, cutremurat de un spasm metafizic la prima confruntare cu moartea, pleacă să ceară zeilor nemurirea, rămâne fixat în memoria culturală. Iar versul „A murit Enkidu, prietenul meu care vânase cu mine lei" este citat şi de Nichita Stănescu (poetul era pasionat de *Epopeea lui Ghilgameş* şi de eroul ei) într-un eseu cu pronunţate accente lirice, „Temporara suprimare a absurdului", din volumul *Respirări*, Editura Sport–Turism, 1982. De altfel, şi în spectacolul lui Dragoş Galgoţiu, una dintre temele puse în joc este aceasta: „atunci când zeii au creat omenirea, i-au dăruit moartea; viaţa au păstrat-o în mâinile lor"; sigur, e vorba de viaţa veşnică... Himeră, utopie, tânjire existenţială, oricum

ar fi formulată, dorința de nemurire marchează adânc, conflictual, aşadar dramatic, încercările prin care trece Ghilgameş în fragmentele de epopee la care modernitatea a avut acces. Aşa cum afirmă Dragoş Galgoțiu în scurtele însemnări publicate în *Canava* (anul X, nr. 14/25.II.2009), suplimentul teatral al revistei *Observator cultural*: „...suntem liberi să ne imaginăm tragica poveste a unui rebel care a trăit în Sumer, cel care a vrut şi a căutat în mod absurd nemurirea, dar care a murit, aşa cum mereu se întâmplă". Acest „mereu", limită de netrecut în registru pământean, este sursa revoltei, iar confruntarea în termeni absoluți declanşează mecanismul conflictului tragic dintre erou şi destinul implacabil.

Regizorul alege plasarea acțiunii într-o bibliotecă simbolică străjuită de Demonul Înaripat – destul de caraghioasă prezența sa, poate şi datorită mişcărilor atât de împiedicate din cauza supradimensionării aripilor – străbătută fantomatic de Orb, o trimitere transparentă la Jorge Luis Borges, mare bibliotecar. Apar episodic câteva personaje angajate într-un final de orgie modernă: corpuri într-o nuditate maculată, o pianină şi un dulap ce stau să se prăbuşească, o cadă de baie cu o femeie în atitudini de odaliscă; sunt ilustrări redundante care nu aduc nici tensiune dramatică, nici forță de expresie, lungind un spectacol care şi fără ele dă senzația că nu se va mai sfârşi.

Montarea de la Teatrul Odeon este o adevărată defilare de forțe şi mijloace teatrale: elemente masive de recuzită – Taurul Ceresc, animal mitologic; zidurile oraşului Uruk glisează spectaculos cu intenția de a face trecerea între diferite spații sau lumi – o scenotehnică laborioasă, sonorități stranii (nu *live*, coloana sonoră a spectacolului e înregistrată), multe schimbări de spații şi planuri; toate astea în patru ore şi ceva, simțite şi resimțite din preaplin. Şi aş încerca să motivez de ce *Epopeea lui Ghilgameş* – dincolo de a fi un lăudabil demers intelectual care vrea să proiecteze în prezent un univers mitologic îndepărtat şi să-i găsească legăturile, posibilele corespondențe cu spiritualitatea contemporană – este un construct teatral greoi, pe care viața scenei îl refuză.

Imposibilitatea de a auzi ce rostesc majoritatea actorilor timp de patru ore – puține sunt excepțiile: Oana Ştefănescu, Camelia Maxim, Dan Bădărău, Constantin Ciubotaru – iată unul dintre motivele majore pentru care plictiseala este de neocolit; lungile replici rostite cu tehnică defectuoasă pe fundalul sonor foarte zgomotos fac imposibilă înțelegerea poveştii lui Ghilgameş, chiar dacă Dragoş Galgoțiu susține în aceeaşi *Canava* că: „Reveria teatrală este în primul rând recitare, iar ocazia de a rosti în public textul este, evident, un act magic". Magia nu s-a întâmplat, iar rostirea nu se ştie unde s-a pierdut...

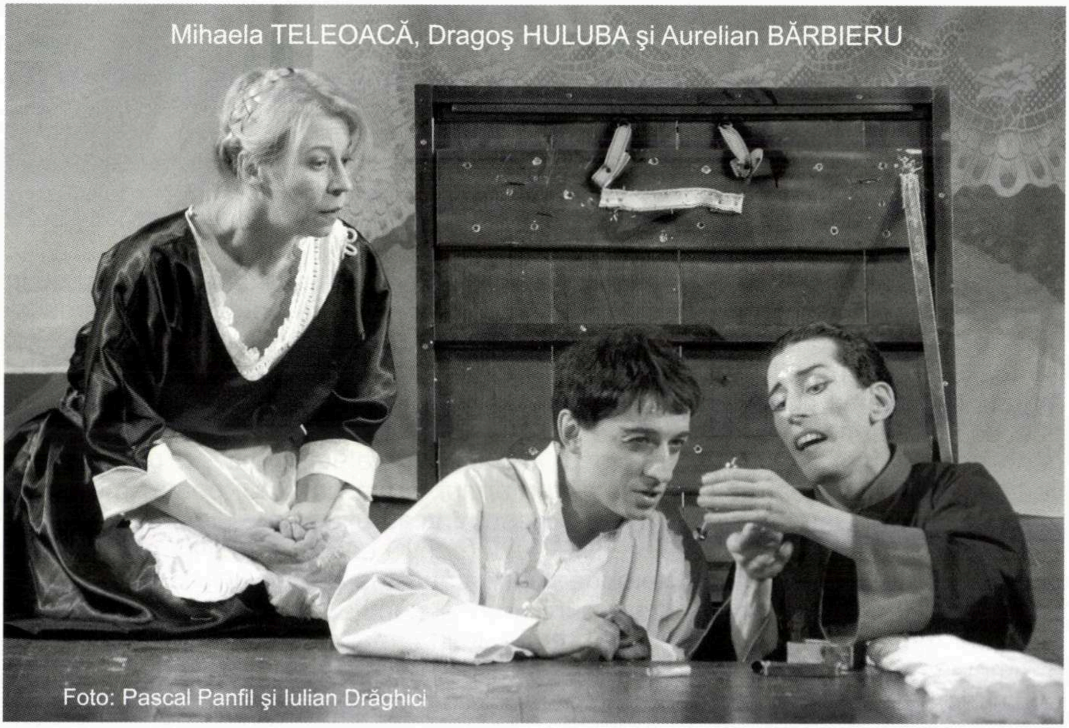
Teatrul Odeon – Epopeea lui Ghilgameş **un spectacol de Dragoş Galgoțiu. Decoruri: Andrei Both. Costume: Doina Levintza. Coregrafia: Silvia Călin. Sculpturi de Alexandru Rădvan. Cu: Tudor Aaron Istodor *(Ghilgameş)*, Istvan Teglas (*Enkidu*), Gabriel Pintilei (*Orbul*), Ionel Mihăilescu *(Demonul)*, Oana Ştefănescu (*Ninsun*), Dan Bădărău (*Shamash),* Camelia Maxim (*Ereshkigal),* Ana Ularu (*Ishtar*), Radu Iacoban (*Păstorul*), Constantin Cojocaru (*Utnapishtim*), Mugur Arvunescu (*Omul scorpion*), Diana Gheorghian (*Ishkara*), Paula Niculiță (*Anu),* Tiberiu Almosnino (*Hunwawa*), Ionuț Kivu (*Taurul ceresc*), Meda Victor (*Shamhat*), Adrian Nicolae (*Mirele*), Mălina Tomoioagă (*Mireasa*), Raluca Vermeşan (*Aruru*), Ada Condeescu (*Siduri*), Alin State (*Tammuz*). Data premierei: februarie 2009.**

Nicolae PRELIPCEANU

Un spectacol menit să aibă succes

Acesta ar putea fi un supratitlu pentru montarea lui Alexandru Tocilescu de la Comedie, cu piesa lui Mihail Bulgakov, ***Casa Zoikăi***. Nu mă pot abţine să spun că piesa e destul de convenţională, cu multe momente previzibile, astfel încât succesul lui Tocilescu e cu atât mai meritoriu. De altfel, înainte de spectacol, încruntatul regizor chiar ţinea cuiva teoria că el se orientează spre piesele pe care nu le-au pus, cu mare succes cel puţin, alţii, adăugând că n-ar mai monta *Livada de vişini*, pentru că a văzut fantasticul spectacol, de altădată, al lui Pintilie. E un punct de vedere. Cum însă teatrul e o artă a efemerului, după un timp, poate, merge să încerci din nou. Dar să-l păstrăm pe Tocilescu în cadrul pe care şi l-a ales. Pentru *Casa Zoikăi*, o poveste din vremea NEP-ului (pentru cei care nu ştiu, perioada de început, după revoluţia din noiembrie 1917, când s-a permis în Rusia sovietică iniţiativa particulară de mici dimensiuni, epocă numită Novaia Ekonomiceskaia Politika). Aşadar, Zoika se aranjează, mai mituind, mai cine ştie cum, căci e încă o femeie care poate interesa, de pildă pe tovarăşul Portupeia, preşedintele comitetului de bloc, încă nu membru de partid, ci doar „simpatizant", aşa cum declară el însuşi la un moment dat. Şi aranjându-se, trăieşte într-o locuinţă cu vreo şase camere, când toată lumea avea deptul la doar 10 metri pătraţi, ba mai mult, deschide un atelier de croitorie şi bordel mascat în acelaşi timp. Pentru cine a citit ceva literatură umoristică rusească din anii '20, maximum '30, ceea ce se întâmplă nu constituie o surpriză, ba *quiproquo*-ul care duce la deznodământ e cam foarte (sic!) previzibil.

Tocilescu ştie, însă, întâi printr-o distribuţie bine alcătuită, să menţină atenţia spectatorului trează pe parcursul a nu mai puţin de trei ore şi 45 de minute, cu două pauze cu tot. Pe urmă, mai introducând un moment de cutremur, mai mişcând decorul, altfel aparent clasic, cu uşi de camere, care însă pornesc pe scenă să-şi schimbe locurile între ele şi să devină, uneori altceva, mai cu scene de un comic irezistibil, între actorii aleşi, Virginia Mirea, George Mihăiţă, autorii unor remarcabile creaţii, cu un Valentin Teodosiu în aceeaşi notă îngroşată în care l-am văzut şi-n alte spectacole din ultimii ani, cu o Emilia Popescu nuanţată şi plină de farmec, cu perechea de chinezi interpretaţi de Dragoş Huluba şi de Aurelian Bărbieru, care se semnalează şi aici ca şi-n alte spectacole, dezlănţuiţi întotdeauna cam în aceeaşi direcţie, poate aici şi mai vioi decât altădată. Gelu Niţu joacă rolul unui conte căzut, sau trântit de revoluţie, cu momente încântătoare, în timp ce Mihaela Teleoacă se mai înfăţişează odată ca o comediană de frumoase posibilităţi. Gheorghe Dănilă, în rolul Portupeia, este exact aşa cum ţi l-ai imagina dacă ai cunoaşte, ca noi – e drept, totuşi, cam din afară – acea perioadă a „Marii revoluţii" din Rusia. O apariţie ca de pe altă lume este Roxana Ciuhulescu, cea poreclită greşit de presă „fata cu cele mai lungi picioare din România", greşit pentru că lungimea picioarelor unei femei se măsoară relativ, relativ la înălţimea ei, adică prin proporţia dintre picioare şi restul corpului. Roxana Ciuhulescu are slabe înzestrări de actriţă, dar apariţia ei fizică poate colora peisajul şi aşa pestriţ, bine conceput şi desenat de regie: o lume colcăitoare, cu idealuri materiale, dar şi cu visul de a



Mihaela TELEOACĂ, Dragoş HULUBA şi Aurelian BĂRBIERU

Foto: Pascal Panfil şi Iulian Drăghici

Virginia MIREA şi George MIHĂIŢĂ

Foto: Pascal Panfil şi Iulian Drăghici

scăpa peste granițele bine închise ale „paradisului" sovietic, către același Paris în care se întoarce și Ranevskaia, după ce-și vinde livada...

Spectacolul are și momente coregrafice, în general comice, are și, așa cum mai spuneam, parcă, un oarecare număr de cutremure, care cam trimit la *Poker* de pe aceeași scenă, are... Dar ce nu are? Are totul ca să fie unul de succes de public și – de ce nu? – de critică. Numai că Alexandru Tocilescu nu și-a propus doar atât, ar fi puțin. Iată ce scrie regizorul în prefața la programul de sală, cu o copertă desenată ca un registru, obiect atât de drag birocrației comuniste: „Datoria mea, pe care mi-am asumat-o de mai multă vreme și pe care voi continua să o îndeplinesc, este să nu las ca aceste lucruri să dispară, să nu las ca aceste memorii să piară și să încerc să readuc din uitare niște vremuri de care ne-am despărțit demult". E drept, puțină lume va afla că, de pildă, muzica aceea cu aer foarte revoluționar, care se aude din când în când, mai ales în actul III, este una interzisă la scurtă vreme după apariție de către regimul bolșevic. Așa cum, spuneam, puțină lume va ști că, o scurtă perioadă, după revoluție, după ce toate rezervele de hrană și altele trebuincioase omului se epuizaseră, a fost încurajată inițiativa particulară. De altfel, sugrumată în scurt timp, cam așa cum s-a întâmplat, zeci de ani mai târziu, sub Ceaușescu, și la noi, cu mandatarii.

Finalul spectacolului, previzibil, e oarecum subțire: simpla descoperire a bordelului și arestarea făptașilor, Zoika și Ametistov, pare prea puțin față de enunțul problemei. Dar poate că asta e o pretenție deloc contemporană cu chinuitul autor al piesei, Mihail Bulgakov, autorul iubitei de foarte multă lume povești a *Maestrului și Margaretei*. De altfel, caietul de sală reproduce și scrisoarea în care scriitorul i se plânge lui Stalin, între altele, de faptul că piesa i-a fost interzisă. Or, ca să-i spui asta tătucului popoarelor, nu te puteai prezenta cu o comedie prea corozivă și, în orice caz, nu cu una fără final moralizator în stil bolșevic, în care binele (bolșevic) învinge răul (burghez). Spectacolul lui Alexandru Tocilescu vine în continuarea celui de la Bulandra, cu piesa unei alte victime a regimului stalinist, Daniil Harms, *Elizaveta Bam*, unul de mare succes și forță. Să mai remarc și ritmul susținut în care se joacă spectacolul de la Comedie, faptul că nu există burți, așa cum se întâmplă mai pe la toate casele mari.

Crenguța MANEA

Diavolii lui Bulgakov și în casa noastră

Ne place, nu ne place, lumea teatrului românesc este una mică și am aflat, ca și cei mai mulți dintre noi, că Alexandru Tocilescu pregătește ***Casa Zoikăi*** chiar înainte ca la avizierul teatrului să se fi afișat programul repetițiilor; relația lui Tocilescu cu opera lui Bulgakov și cu demonismul comunist, sovietic și românesc în egală măsură, este o relație căreia regizorul i-a dat expresie scenică relevantă, fixată în istoria teatrală românească, de-ar fi să amintim doar *Cabala bigoților* montată în oglindă cu spectacolul *Tartuffe* sau, mai recenta punere în scenă a textului dramatic semnat de Daniil Harms, *Elizaveta Bam*. De altfel, Tocilescu afirmă

explicit şi de data aceasta, în caietul de sală, interesul profund pe care îl manifestă faţă de temă, subliniind: „Datoria mea, pe care mi-am asumat-o de mai multă vreme şi pe care voi continua să o îndeplinesc, este să nu las ca aceste lucruri să dispară, să nu las ca aceste memorii să piară şi să încerc să readuc din uitare nişte vremuri de care ne-am despărţit demult".

Chiar să ne fi despărţit?! S-ar părea că şi pentru regizor această „despărţire" este una doar declarată, figură de stil retoric, iar asemănările, corespondenţele, coroziunile şi surpările de conştiinţă – individuală sau de grup – să apară mai evidente, ca tratate cu un revelator, atunci când locul lor este scena. De aceea ştirea că Tocilescu s-a întors la Bulgakov, la demonii pe care scriitorul îi vedea prin Moscova anilor '30, a făcut să aşteptăm premiera de la Teatrul de Comedie ca pe un necesar exerciţiu de exorcizare.

În termeni de comedie de caracter şi de situaţie, spectacolul începe în casa Zoikăi prin punerea la punct, mituirea, „datul la refec" al lui Portupeia de către cea care demonstrează că este şi chiar e stăpâna casei, în ciuda vremurilor tulburi. Zoika are temperament ludic, pune în scenă cu uşurinţă şi face jocurile; evident, are stofă de supravieţuitoare, şi nu doar „casă de modă" ce adăposteşte mode neacceptate oficial de NKVD-ul atotputernic. *Zoika* este jucată de Virginia Mirea mult prea explicit, cu o şarjă care schematizează şi sărăceşte; actriţa are toate datele şi atuurile profesionale, dar era necesară o măsură a risipei de gesturi,

Gelu NIŢU şi Virginia MIREA

de registre vocale, de stări şi emoţii, „o cenzură" fermă a descriptivismului în prezentarea eroinei şi o eliberare a lui „a fi" în scenă. De fapt, acelaşi lucru se poate afirma şi despre restul personajelor, actorii din distribuţie întrecându-se în a fi tot timpul în prim-plan cu vocea, cu gestul mare, arătat către public, în ciuda, să spunem, unor soluţii actoriceşti ingenioase, cum ar fi mersul de pisică găsit de George Mihăiţă pentru individualizarea lui *Ametistov*. Percepţia aceasta, de competiţie pentru prezenţă, este accentuată şi de repetitivitatea obositoare a scenelor de fundal, care îşi pierd forţa expresivă prin reluare mecanică. Şi scenele chinezilor, prin supradimensionare, se diluează, asociindu-se efectului general de „prea mult".

Singură prezenţă reliefată artistic, Gelu Niţu îl conduce pe *Contele Obolianinov* către noi, cei din sală, discret, fără eforturi vizibile, de aceea reuşeşte o autentică existenţă scenică a unui destin eşuat, printre prea desele deplasări şi răsuciri ale celor şase module din decor, un fel de uşi care permit accesul în spaţiul de joc. „Ochiul" montat în partea superioară a fiecărei uşi, semn al unei supravegheri permanente, dar care se face simţită doar în anumite momente, funcţionează ilustrativ la nivel simbolic şi sugerează o invazie discontinuă a fantasticului, a supranaturalului; nu are efectul terifiant al unei case bântuite de demoni, ci devine unul previzibil: tablourile clasicilor marxism-leninismului care apar în spectacol, schingiuitorii de la NKVD – partea vizibilă a demonismului, Steaua Roşie de pe Kremlin şi spectrul lui Lenin, mecanismele puterii discreţionare, duhul malefic al lui Stalin căruia Rusia întreagă i-a fost victimă. Şi frica, frica lăbărţată peste lume de care nimeni nu poate scăpa...

Aceiaşi demoni fac obiectul şi subiectul volumului *Bulgakov şi secretul lui Koroviev. Interpretare figurală la „Maestrul şi Margareta"* de Ion Vartic (Editura Polirom şi Editura Biblioteca Apostrof, 2007), un volum „lectură obligatorie" atunci când este vorba despre autorul *Diavoliadei*, dar care se citeşte cu delicii de „liber alese". Cercetarea profesorului Vartic este aplicată excepţionalei scrieri *Maestrul şi Margareta*, roman fantastic, roman de dragoste, satiră, unul definitoriu pentru literatura secolului al XX-lea. Eseistul analizează, cu argumente erudite şi cu strălucite volute de idei, tipologii demonice ce fac din Moscova anilor treizeci, Moscova terorii staliniste, Iadul pe Pământ, locul Apocalipsei.

Spectacolul *Casa Zoikăi* pare să poarte ecouri ale unor afinităţi elective între regizor şi autorul amintit, iar dacă forţa lui teatrală ar fi fost pe măsura subtilităţii analitice a operei literare, eram părtaşii unui eveniment.

Teatrul de Comedie – Casa Zoikăi **de Mihail Bulgakov. Traducerea: Maria Dinescu. Regia: Alexandru Tocilescu. Decorul: Vanda Maria Sturdza. Costumele: Anca Pâslaru. Coregrafia: Păstorel Ionescu. Ilustraţie şi adaptări muzicale: Gabriel Basarabescu. Light design: Sorin Vintilă. Consultant arte marţiale: Vali Popescu. Consultant limba chineză: Simona Micloş. Cu: Virginia Mirea (*Zoia Denisova Pelţ*, stăpâna apartamentului şi a atelierului), George Mihăiţă (*Alexandr Tarasovici Ametistov*, verişorul Zoiei), Gelu Niţu (*Pavel Feodorovici Obolianinov*, conte), Mihaela Teleoacă (*Maniuşka*, cameristă), Valentin Teodosiu (*Boris Semionovici Gus-Remontnîi*, director comercial), Gheorghe Dănilă (*Anisim Zotikovici Portupeia*, preşedintele comitetului de bloc), Emilia Popescu (*Alla Vadimova*), Dragoş Huluba (*Heruvim*, chinez), Aurelian Bărbieru (*Gandzalin*, chinez), Andreea Samson (*Lizanka*, croitoreasă), Simona Stoicescu (*Maria Nikiforovna*, Prima doamnă iresponsabilă), Teodora Stanciu (*A doua doamnă iresponsabilă*), Mihaela Măcelaru (*A treia doamnă iresponsabilă*), Candid Stoica (*Tovarăşul Petruhin*), Marius Drogeanu (*Vanecika*), Eugen Racoţi (*Poetul*), Petre Dinuliu (*Robber*), George Grigore (*Corp de mort*), Roxana Ciuhulescu (*Madam Ivanova*) şi Andreea Dardaiac, Raluca Răcean, Cristina Ion, Adina Hotinceanu, Crina Zvobodă, Cătălin Popa, Mihai Savu, Alexandra Georgescu (*Spirite*). Data premierei: februarie 2009.**

CLUJ-NAPOCA

Mircea MORARIU

În proximitate

Nu e obligatoriu să fii critic de teatru, tot la fel cum nu trebuie să dai dovadă de spirit critic în exces pentru a-ți da seama că spectacolul cu piesa ***Când noi, morți, înviem***, montat de Cătălina Buzoianu la Teatrul Național din Cluj-Napoca, e departe de a fi unul perfect. Orice spectator cultivat, „talentat", cum ar spune un confrate, înzestrat cu ceea ce înseamnă elementarul bun-simț teatral, poate lesne să întocmească o listă a defectelor, nici puține, nici mici, de care suferă montarea. Le voi semnala şi eu la timpul potrivit. Paradoxal e că, în pofida lor, deşi conştient, dacă nu chiar iritat de prezența lor, spectatorul e din ce în ce mai interesat de ceea ce vede pe scenă, mai dornic de a intra în comunicare cu lumea bizară de acolo. Astfel încât, la finalul reprezentației, încerci sentimentul că ai asistat la *un spectacol de teatru adevărat*, care a ratat la mustață şansa de a fi unul chiar bun, dar că sigur nu ai pierdut două ore din viață degeaba. Ca într-un creuzet găsim topite şi amalgamate, în ceea ce e cu adevărat bun în *Când noi, morți, înviem*, temele, motivele, problemele, obsesiile, dorințele specifice personajelor ibseniene, cărora acest „epilog dramatic în trei acte" le serveşte drept sinteză, tot la fel cum reîntâlnim şi dominantele felului de a face teatru al regizoarei Cătălina Buzoianu. Cred că meritul cel mai semnificativ al acestui atât de imperfect spectacol Ibsen este acela de a-i fi contrazis pe acei comentatori (unii de marcă, precum Erich Auerbach, aureolat de condiția de a fi devenit, prin celebrul său *Mimesis*, „bibliografie obligatorie" în Universități) care, nițeluş cam prea grăbiți, au socotit că ar exista ceva inactual în literatura dramatică a scriitorului norvegian, acesta fiind motivul pentru care nu avem prea des ocazia de a-i vedea creația pe scenă.

Spectacolul clujean se înscrie în categoria opțiunilor care lărgesc cercul reprezentării contemporane a marilor clasici universali. Înțelegând toate acestea, în chiar zilele premierei, *Biblioteca Apostrof* a editat în volum, în excelente condiții grafice (beneficiind de sprijinul Ambasadei Regale a Norvegiei la Bucureşti), noua traducere a piesei, operațiune reuşită, datorată profesoarei Sanda Tomescu-Baciu de la Literele clujene. Ne aflăm în fața unui volum prețios în privința conținutului şi elegant ca prezentare, ce are meritul de a îndemna la lectură. De altminteri, mă bucur să constat că tot mai multe sunt Teatrele care, prin diverse mijloace, îşi însoțesc premierele cu publicarea textului ce prilejuieşte spectacolul. La Naționalul timişorean faptul a devenit o obişnuință grație revistei ***atent***, Teatrul Mic a cerut sprijinul editurii Fundației Culturale „Camil Petrescu" spre a pune la dispoziția publicului său noua traducere a *Furtunii*, datorată Ioanei Ieronim (aceeaşi Fundație editând şi *Jocul ielelor* de Camil Petrescu la premiera piesei pe scena Naționalului bucureştean), acum, Naționalul clujean îşi însoțeşte premiera cu volumul apărut în *Biblioteca Apostrof*. Găsim în acest volum un remarcabil eseu intitulat *Banchiza de gheață în care stă inima creatorului*, scris de Marta Petreu, a cărui idee de bază e că trebuie să fi fost extrem de torturant şi tulburător pentru Ibsen ca tocmai în această ultimă operă a sa, a cărei scriere a început în primele zile ale anului 1899,

Foto: Nicu Cherciu © RÉEL

să fi depus mărturie împotriva artei şi împotriva creaţiei. „*Când noi, morţi, înviem* dă în vileag preţul vital pe care l-a plătit el însuşi (Ibsen, *n.m*, M.M.) pentru a aduce la iveală corpusul integral al pieselor sale: totodată, această dramă este încercarea lui de a se elibera din pactul de gheaţă şi de sânge în care până atunci stătuse prizonier. Să nu ne înşelăm însă: dacă ar fi fost s-o ia de la capăt, ar fi făcut punct cu punct la fel: şi nu din voinţă proprie, ci pentru că nu ar fi putut face altfel".

Volumul mai conţine studiul *Drama cu turn*, datorat profesorului Ion Vartic, neîndoielnic cel mai profund cunoscător român al dramaturgiei ibseniene. Reluând conceptul „dramei cu turn", lansat cam în joacă de Ion Negoiţescu pe vremea „Cercului literar de la Sibiu", şi exploatat creator de el însuşi, în consistentul studiu *Ibsen şi teatrul invizibil*, Ion Vartic demonstrează că acesta se potriveşte perfect piesei *Când, noi, morţi, înviem* (alături de *Constructorul Solness, Micul Eyolf* şi *John Gabriel Borkmann*). Aici, în această ultimă piesă reapare prima imagine a copilului-Ibsen, aceea a bisericii, din turnul căreia a fost lăsat să vadă „înălţimile lumii", ceea ce face ca ea să însemne o metaforică întoarcere spre obârşii, dar şi spre absolut ori spre începutul acestuia. Această observaţie, conjugată cu aceea, dintr-o carte mai veche a aceluiaşi Ion Vartic (cf. *Spectacol interior*, Editura Dacia, Cluj, 1977), în conformitate cu care e identificabil în Ibsen „un pirandellian timid", mi se pare a fi demnă de reţinut de practicienii teatrului.

Într-un *Post-scriptum*, tot Ion Vartic, după cercetarea cronicilor şi bătrânelor cercetări, ajunge la concluzia că această scriere din urmă a lui Ibsen a fost prezentată publicului românesc în noiembrie 1901, într-un turneu al berlinezului *Ibsen-Theater*. La 1900 exista deja o traducere românească, deloc de lepădat, prin intermediar german, datorată lui Ilarie Chendi şi lui C. Sandu-Aldea. Încă de la

Foto: Nicu Cherciu © RÉEL

finele lui 1924, au circulat ştiri referitoare la dorinţa Naţionalului bucureştean de a monta *Când noi, morţii, vom învia* (sic!), fie în regia lui Vasile Enescu, fie în cea a lui Soare Z. Soare. Au rămas doar dorinţa şi câteva repetiţii preliminare. În primăvara lui 1928, Mihail Sebastian îşi arăta entuziasmul pentru piesă şi nerăbdarea de a o vedea pe scenă. În vara lui 1948, încă visând la naşterea Studioului de artă *Euphorion*, Radu Stanca citea „cu mari satisfacţii" *Când noi, morţii, înviem.* Înţelegem deci bucuria cu care specialistul în Ibsen şi directorul de teatru Ion Vartic îşi încheia notaţiile: „Oricum ar fi, în acest sfârşit de ianuarie 2009, regizoarea Cătălina Buzoianu face un gest de mare îndrăzneală, începând, la Teatrul Naţional din Cluj, repetiţiile cu piesa *Când noi, morţii, înviem*, epilog atât de nordic, chiar prea nordic pentru mentalitatea noastră nedospită bine".

M-am bucurat şi eu, fireşte, în faţa gestului de autentică anvergură culturală săvârşit de Naţionalul clujean şi de regizoare. Dar bucuria nu mă poate determina să îmi ascund şi motivele de insatisfacţie. De unde provin ele? Mai întâi, din faptul că i-a fost prezentat publicului un spectacol încă insuficient „dospit", ca să reiau cuvântul folosit de Ion Vartic. Relaţiile dintre interpreţi nu sunt, ori nu au fost, la a doua reprezentaţie văzută de mine, îndeajuns de ferm precizate, comunicarea dintre ei e mai curând tehnică decât emoţională, departe de incandescenţa aşteptată. Este un minus pe care nutresc speranţa că îl vor elimina reprezentaţiile viitoare. E, apoi, evidentă o oarecare inadecvare între intenţiile regizoarei Cătălina Buzoianu şi spaţiul de joc, decorul insuficient de amplu, de masiv pus la dispoziţia montării de scenografa Adriana Grand. O scară spiralată, tip scoică, ce sfârşeşte într-o platformă, cărora li se mai adaugă câteva elemente de decor şi de recuzită, o pânză neagră, din „fereastra" căreia personajele se spionează care nu „îmbracă" în chip

Elena IVANCA Şi Cornel RĂILEANU

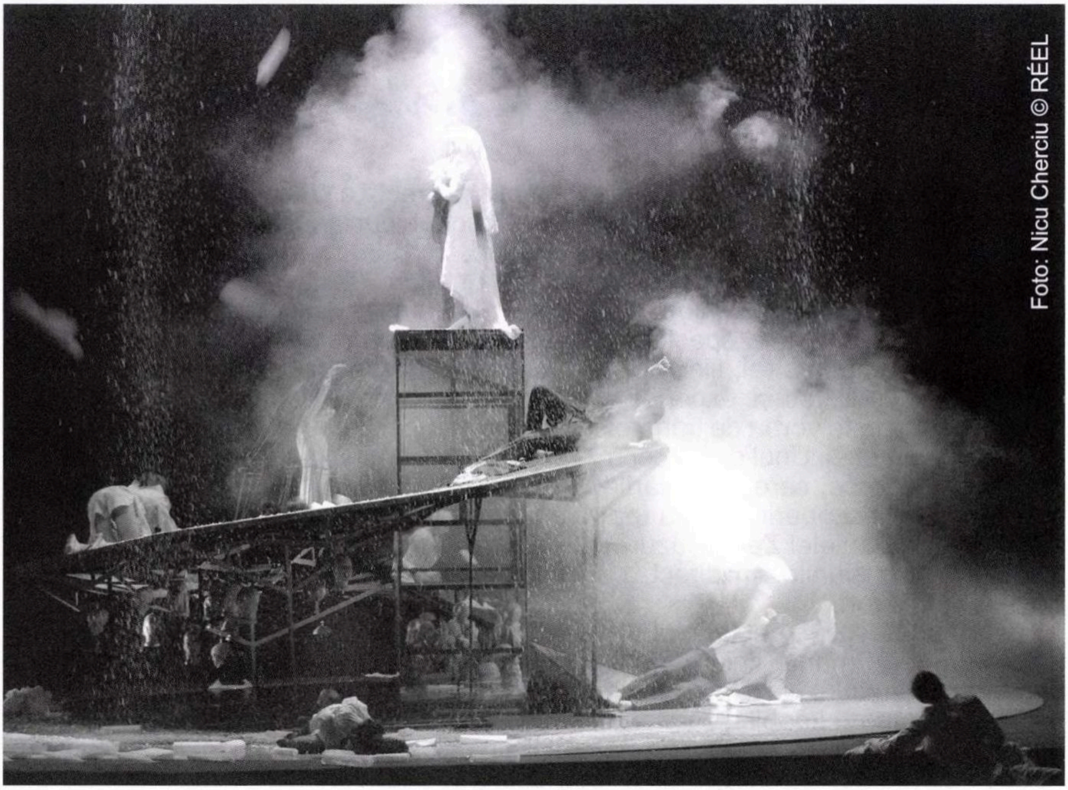
Foto: Nicu Cherciu © RÉEL

mulțumitor scena şi cam asta e tot. Se pare că a existat aici o neînțelegere (un *malentendu*) între directorul de scenă şi scenografă în privința formulei de spectacol. Cătălina Buzoianu a optat pentru un model fundamental *à l'italienne*, Adriana Grand s-a gândit la unul de tip studio, cu publicul pe scenă. Rezultatul e că se petrec „la vedere" lucruri care nu ar trebui să fie deloc aşa – e cât se poate de vizibil aparatul a cărui misiune e să producă aburii ce sugerează înălțimea munților, acolo unde se petrece „învierea simbolică" a celor patru personaje principale – profesorul Rubek, Irene, Maja şi Ulfhejm. Profesorul-artist Rubek le-a promis atât Irenei, modelul de odinioară al capodoperei sale, *Învierea*, cât şi soției sale, Maja, că le va duce „pe un munte înalt, de unde o să-mi arăți toată măreția lumii", „pe cel mai înalt munte, unde se revarsă, din belşug, lumina şi strălucirea soarelui". Acum, către finalul existenței, muntele devine locul unde cuplurile refăcute printr-o chimie nouă pot să spună „noi dintre morți, să trăim viața deplin, măcar o singură dată, înainte de a ne întoarce din nou în morminte", iar felul în care lucrul acesta se realizează, grație utilizării scenei turnante şi a podului răscumpără erorile menționate mai sus.

Mi se pare cum nu se poate mai inspirată opțiunea Cătălinei Buzoianu pentru un spațiu unic, cel a sanatoriului de recuperare. În fond, fiecare dintre cele patru personaje principale recuperează la vremea crepusculului şansa de a regăsi ora astrală a vieții, chiar dacă unii o fac altfel decât au fost socotelile inițiale. În schimb, nu am agreat din cale-afară decizia Cătălinei Buzoianu de a înmulți numărul de personaje cu ceea ce ea numeşte „turişti şi pacienți". Nici asimilarea sanatoriului cu unul de recuperare neapărat psihiatrică nu e tocmai pe placul meu. Actorii care au fost solicitați să îi întruchipeze pe turiştii şi pacienții cu probleme mintale nu acționează întotdeauna asemenea unui grup perfect consolidat, coagulat fără cusur, aşa încât am avut impresia că ei mai curând parazitează acțiunea şi obturează ideea decât să o îmbogățească. Tot la fel cum o fac tendințele de mutare a spectacolului într-o zonă postmodernă, prin referințele la *Pescăruşul*.

Mă tem că recursul la o cameră video cu ajutorul căreia cea numită în lista de personaje „o soră de caritate", iar în text „o doamnă de companie" o supraveghează pe Irene e inutil. În cartea *Dincolo de rol sau Actorul nesupus* (Editura Nemira, Bucureşti, 2008), George Banu numea mijloacele video „un Mefisto al regiei actuale", dar avertiza şi asupra faptului că nu e departe momentul în care ele îşi vor epuiza resursele. Cu mult înaintea teatrologului de origine română, Grotowski în cartea sa *Un teatru sărac* socotea că teatrul nu poate dăinui astăzi decât în măsura în care renunță la toate mijloacele de expresie în care poate fi întrecut de mediile de masă – cinematograful şi televiziunea. „Lupta teatrului împotriva acestora nu trebuie să constea în combaterea lor, ci în distanțarea şi delimitarea de ele, în restrângerea sa la un minim inimitabil. Dacă nu va face asta, teatru va muri". Ştiu, Cătălina Buzoianu nu e adepta lui Grotowski. Ea a recurs la video-cameră pentru a dubla imaginea şi spre a realiza gros-planuri. Nu prea reuşeşte din pricina relației nu tocmai prietenoase dintre concepția sa de spectacol şi scenografia lui efectivă. Tăcerile şi mimica extrem de expresive ale actriței distribuite în rolul Doamnei de companie (Irina Wintze) depăşesc puterea de expresie a camerei video. Spre lauda interpretei.

Cred că regizoarea ar fi trebuit să cenzureze mai drastic tendința spre îngroşare a doi actori din distribuție. Paul Basarb face din Directorul stațiunii un om care a preluat, dacă nu chiar suprapreluat, problemele pacienților săi, în vreme ce Ovidiu Crişan (Ulfhejm) socoteşte că rolul încredințat înseamnă şi o ocazie de



a-l juca pe Falstaff. Lucru, eronat, desigur. Altminteri, e limpede că amestecul de ironie, plictiseală, dezabuzare, enervare, exaltare, toate superficiale, contrabalansate de profunzimea trăirilor din final e reuşit de Cornel Răileanu (profesorul sculptor Arnold Rubek), că Ramona Dumitrean surprinde aproape fără reproş năvălnicia trăirilor sufleteşti ale unei femei care cu ajutorul alcoolului vrea să îşi ascundă iminența neîmplinirii de care e salvată de cel la care se aştepta mai puțin şi că Elena Ivanca e extrem de inspirată în găsirea mijloacelor de substanță prin care poate face vizibilă miraculoasa *înviere* a Irenei.

Spuneam că în ciuda unei liste atât de încărcate de obiecții, *Când noi, morți, înviem* rămâne un spectacol care place. Şi place mai cu seamă datorită acelor momente în care metafora realistă precumpănitoare nu e căpuşată de complicații fără rost. Şi mai place datorită felului în care această metaforă dobândeşte sensuri tot mai ample, mai inspirate, mai agitate şi răscolitoare pe măsură ce montarea avansează. Plasat în spațiul unic al sanatoriului, spectacolul cu piesa *Când noi, morți, înviem* are o cinetică subterană, care te nelinişteşte şi care îl situează în zona ori în proximitatea teatrului adevărat, necontrafăcut. E ceea ce, până la urmă, contează.

Teatru Național „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca – Când noi morți, înviem **de Henrik Ibsen. Traducerea: Sanda Tomescu Baciu. Un spectacol de Cătălina Buzoianu. Decorul şi costumele: Adriana Grand. Muzica: Şerban Ursachi. Coregrafia: Livia Gună. Cu: Cornel Răileanu, Ramona Dumitrean, Paul Basarab, Ovidiu Crişan, Irina Wintze, Şerban Ursachi, Adriana Băilescu, Patricia Boaru, Romina Merei, Adina Ursu, Cristian Grosu, Silvius Iorga, Cătălin Codreanu, Bogdan Rădulescu. Data reprezentației: 22 martie 2009.**

Adrian MIHALACHE

Arta și moarta

Când am urmărit la TVR Cultural transmisia directă a premierei piesei *Când noi, morți, înviem* de Henrik Ibsen, de la Teatrul Național „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca, am simțit emoția celor care ascultau la radio, în 1936, transmisia în direct de la Paris a premierei operei *Oedipe* de George Enescu. Desigur, participarea directă la eveniment nu poate fi înlocuită de cea mediată de televizor. Înregistrările pe peliculă sau digitale ale spectacolelor au o valoare preponderent documentară, esențială, în actul teatral, fiind coprezența, în acelaşi spațiu, a actorilor şi spectatorilor deopotrivă. Totuşi, experiența teatrală la TV este mai mult decât un surogat, mai ales când este vorba de transmisia în direct a unei premiere, ceea ce presupune potențarea emoției. Unul dintre cei mai importanți dramaturgi francezi contemporani, Jean-Luc Lagarce, care a copilărit într-o zonă industrială, departe de orice centru cultural, şi-a descoperit vocația teatrală la televizor. De aceea, ni se pare admirabilă inițiativa Danielei Zeca-Buzura, directoarea canalului TVR Cultural, de a relua tradiția transmisiunilor în direct, care-i vor determina pe mulți telespectatori să devină spectatori.

Scriind despre spectacolul urmărit în aceste circumstanțe, ne referim inevitabil şi la performanța celor care au asigurat transmisia. Echipa a asigurat buna captare a sunetului, iar filmarea a pedalat pe dinamism televizual. Personal, aş fi preferat o cameră imobilă, care să filmeze neutru scena, din acelaşi unghi, eu fiind pus, în felul acesta, în poziția spectatorului din sală. Pentru cel obişnuit să privească la televizor, imaginea statică ar fi fost, desigur, dezamăgitoare. Aşa cum au stat lucrurile, schimbând mereu perspectiva şi insistând pe prim-planuri, spectacolul a devenit aproape un film. De aceea, mi-a fost greu să sesizez atât armătura scenografică, cât şi complexitatea relațiilor dintre personaje, fiind obligat să văd mereu fragmente decupate după gustul cameramanului.

În ultima sa creație, subintitulată „un epilog", Ibsen a renunțat la infrastructura realistă, păstrată mereu cu strictețe chiar în piesele la care prima nivelul simbolic. Poate că de aceea, la vremea ei, *Când noi, morți, înviem* nu s-a bucurat de mare succes. De altfel, titlul apocaliptic promite mai mult decât oferă piesa. Tema este, ca în *Constructorul Solness*, conflictul dintre artă şi viață. Sculptorul Rubek şi-a realizat capodopera, *Învierea morților*, folosind-o pe Irene ca model şi muză. A epuizat-o nervos, i-a refuzat, în numele idealului artistic, orice apropiere omenească. Secătuită sufleteşte, l-a părăsit, devenind o un fel de moartă vie. Aflat pe culmea succesului, Rubek s-a îmbogățit şi s-a îmburghezit. Are o soție tânără, pe care o tratează condescendent, conştient de superioritatea lui intelectuală şi socială. Demonismul sculptorului este relevat de schema cu care cucereşte femeile: „Te voi duce pe înălțimile munților, de unde îți voi arăta toată frumusețea lumii". Din păcate, şi-a pierdut inspirația, devenind un simplu fabricant de busturi. Aflați în vacanță, într-un sanatoriu, sculptorul şi soția lui, Maja, simt apropierea crizei conjugale. Este momentul oportun ca perturbatorii să apară. Ajung, la sanatoriu, fantomatica Irene, însoțită de o severă păzitoare, precum şi vânătorul de urşi Ulfhejm, un personaj truculent, mustind de hormoni. Cu toții se duc pe înălțimi, Rubek şi Irene, ca să-şi regleze conturile, Maja şi Ulfhejm, ca să încerce senzații tari şi să trăiască periculos. Irene este împărțită între dorința de răzbunare şi cea de a reveni „din morți", pentru a-şi relua rolul de muză inspiratoare. La resentimentul de a fi fost utilizată şi abandonată, se adaugă supărarea că marea capodoperă

sculpturală, care, în forma inițială, o reprezenta doar pe ea, a fost dezvoltată ulterior de sculptor, ca grup statuar. (Putem bănui că respectiva creație a fost imaginată de Ibsen ca o combinație între monumentul funerar al habsburgilor, realizat de Canova la Michaelskirche din Viena, şi *Burghezii din Calais* ai lui Rodin). Este, totuşi, tentată să-i redea lui Rubek inspirația. Cum spune el foarte frumos, ea deține cheia casetei din sufletul lui unde-i sunt încuiate fantasmele. Inexplicabil, traducătoarea gafează, punându-i în inimă lui Rubek nu o casetă, ci un ditamai scrin. Nu cunosc norvegiana, dar în versiunea engleză e vorba de o casetă (*casket*), iar în varianta franceză, de un *écrin*, care nu e, în niciun caz, scrin. La munte, se ajunge curând în situații-limită. Irene declară că „morții, când se trezesc, au surpriza să vadă că, de fapt, cei vii sunt mai morți decât ei", în sensul că le-a pierit capacitatea de reînnoire. Până la urmă, cuplul artist–muză se pierde în ceață, mergând spre moarte, în timp ce Maja, alături de vânător, îşi cântă, exaltată, libertatea proaspăt descoperită şi vitalitatea regăsită.

Regizoarea Cătălina Buzoianu a reuşit un lucru esențial: să facă să explodeze pe scenă energiile comprimate ale protagoniştilor, fără ca manifestările lor să devină stridente. Conform brandului său consacrat, îi pune pe eroi la limita dintre isterie şi parodie. Numeroşii figuranți care, la Ibsen, umplu scena ca grup oarecare – pacienți sau copii în excursie –, sunt reprezentați ca figuri excentrice, mobile, sugerând, în trăsături expresioniste, forme pitoreşti de nebunie. Mai puțin justificată mi se pare supradimensionarea simbolică a directorului stațiunii balneare. Acesta apare, în spectacol, ca un mare manipulator, un fel de „Satan care conduce balul", inclusiv relațiile dintre cele două cupluri. Paul Basarab pare el însuşi stânjenit în acest rol care depăşeşte limitele partiturii. Ni se pare că actorul nici nu are anvergura personajului regândit de regizoare. Nu am cuvinte destule de laudă pentru creația lui Cornel Răileanu în rolul lui Rubek. A ştiut să prezinte toate laturile contradictorii ale personajului, sudându-le cu eleganță într-un tot coerent. Suficiența omului de succes, secătuirea artistului, farmecul demonului din el sunt prezentate nuanțat şi echilibrat. Încordările şi izbucnirile sunt perfect controlate. Suntem departe de emfaza cu care actorii, chiar dintre cei mari, interpretează personajele „geniale". În acelaşi stil – energic, dar cumpănit –, este interpretată *Maja* de Ramona Dumitrean. Ea este, în acelaşi timp, înăuntrul şi în afara personajului: în prima ipostază, are forță de convingere, în a doua, luciditate şi spirit critic. Cei doi formează un cuplu brechtian. Ovidiu Crişan dă *vânătorului* forța brută şi aparența hirsută pe care clişeul virilității le reclamă. Şerban Ursachi este OK în rolul servitorului *Lars*, care nu-i oferă cine ştie ce posibilități de expresie. Rolul *Irenei* de moartă-vie este extrem de dificil. Elena Ivanca s-a achitat foarte bine de el, în sensul că a redat stranietatea ființei care revine de nicăieri şi din nicicând, pentru a pendula între revoltă şi sacrificiu. A făcut-o, însă, împlinindu-ne aşteptările, fără să ne surprindă. Este exact aşa cum mi-am imaginat personajul la lectura piesei. Or, mi-aş fi dorit ca artistul să aibă mai multă imaginație decât spectatorul. Foarte bună este Irina Wintze în rolul *însoțitoarei* lui Irene, mai mult paznic decât soră de caritate. Am apreciat renunțarea la costumul monahal – Ibsen indică o cruce mare pe pieptul ei –, deoarece aceasta ar fi trimis, inoportun, la ideea de înger păzitor şi la contrastul dintre protestantism şi catolicism. Problema îl interesa pe Ibsen, nu însă şi pe noi.

Decorul Adrianei Grand este copleşitor, atât cât am putut înțelege de la televizor. Puntea întinsă peste prăpastie, din final, pe care cuplul *Rubek–Irene* trece înspre moarte este o imagine de neuitat.

Poate că, spectatorul de azi, care nu este obsedat de contradicția dintre creativitate şi libertate, nu este prea interesat de subiectul piesei. El nu poate rămâne însă insensibil la energiile care țâşnesc ca fulgere între caractere puternice.

Mircea MORARIU

La meserie

Din cine ştie ce motive, poate din ceva mai multă prudenţă, poate fiindcă sunt ceva mai păţiţi sau poate fiindcă sunt un pic mai înţelepţi, poate şi deoarece sunt mai familiarizaţi cu strategiile de marketing pe care le implică acordarea premiilor literare, criticii „de specialitate“ nu sunt tocmai impresionaţi că producţia cutare e galonată de cutare distincţie, oricât de răsunător ori „istoricizat“ i-ar fi numele distincţiei în cauză. Confraţii lor, adică noi, criticii de teatru, ne arătăm ceva mai sensibili la premii şi încă ne mai impresionează că dramaturgul X a luat ori era să ia premiul Y. Pentru noi contează că Sarah Ruhl, bunăoară, o scriitoare de literatură dramatică încă foarte tânără – nu are decât 34 de ani – a primit, pe vremea când era încă şi mai tânără, adică în 2004, pentru piesa ei *Casa curată,* premiul „Susan Smith Blackburn“ şi că, un an mai târziu, a fost nominalizată la Premiul „Pulitzer“. Ceva mai semnificativ mi se pare detaliul că scrierile sale pentru scenă se joacă cu destul succes nu doar în Statele Unite, ci şi în Canada, Germania, Coreea de Sud şi Polonia. Piesele ei au ajuns şi la noi: una dintre ele se joacă la Teatrul pentru Copii şi Tineret „Mihai Popescu“ din Târgovişte, în regia Andreei Vulpe, iar *Casa curată* a intrat de curând în repertoriul unuia dintre cele mai selecte teatre din România – Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca.

Casa curată mi se pare exemplul tipic pentru forma de prezentare specifică secolului XXI a ceea ce se numeşte piesa bine făcută. Clipe de viaţă, sensibilitate, câteva lacrimi, intruziune luată strategic în derâdere de telenovelă, umor de bună calitate sunt ingredientele verificate de care se slujeşte Sarah Ruhl pentru a scrie un text neîndoielnic bun şi cu priză la public. *Casa curată* nu problematizează în exces căci nu are ce, nu vrea să atace şi să rezolve „problemele globale ale omenirii“. Demonstrează, în schimb, că autoarea ei a învăţat perfect lecţia marilor dramaturgi americani din secolul al XX-lea preocupaţi de viaţă şi de familie, şi mai presus de orice de condiţia umană, fără a vrea însă să filosofeze despre ea. De fapt, ne reaminteşte Sarah Ruhl, dincolo de orice altceva, de realizarea profesională şi materială, de existenţa perfect cronometrată şi de ziua la secundă dozată, mai e ceva de care avem nevoie spre a putea spune că suntem împliniţi ca oameni. De dragoste, de toleranţă şi de bunăvoinţă în relaţiile interumane.

Lane şi Charles sunt doi medici de succes. De top, cum se zice. S-au căsătorit de pe vremea studenţiei, poate fiindcă se potriveau sufleteşte, poate doar fiindcă li se potriveau profesiile. Au dus apoi împreună o existenţă de rutină. Care li se părea împlinită. Până în clipa în care în viaţa lor au apărut două femei puţin altfel. Lane şi-a luat o menajeră de origine braziliană, pe Matilde, care, la un moment dat, depresivă fiind, a refuzat să îi mai ţină casa curată. În viaţa lui Charles a apărut o pacientă, tot de origine sud-americană, Ana, bolnavă de cancer, de care medicul se îndrăgosteşte. Iar aceste două femei, plus o a treia, Virginia, sora lui Lane, cu totul altfel decât Lane, îi învaţă pe cei doi oameni „realizaţi“, cu şcoală şi probabil şi cu bani, lecţia vieţii autentice, trăită nesofisticat, însă cu adevărat. Lecţia asta implică şi oarecare costuri, deloc minore – o despărţire, o suferinţă, o moarte. Dar la sfârşit, supravieţuitorii se regăsesc mai bogaţi, mai împliniţi, mai umani. Destinele celor cinci personaje din *Casa curată* se întreţes astfel încât, după experienţa fundamentală a vieţii şi a morţii pe care o vor trăi împreună, mai departe vor fi mai înţelepţi şi mai buni. Vor trăi pur şi simplu.

Foto: Nicu István Biró

CSIKY Ibolya şi STIEF-MUGUR Magda

Personajele din piesă intră într-o succesiune de dialoguri atent şi *meseriaş* gradată. Căci asta e, la urma urmei, *Casa curată* – o piesă scrisă „la meserie", adică cu meşteşug, ba chiar şi cu artă.

Nu mai spun nimic despre text căci aş cădea în eroarea de a dezvălui prea mult despre o piesă ce trebuie văzută pe scenă, respectiv în spectacolul montat de Keresztes Attila la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. Un spectacol „la meserie". Nu e vorba despre o mare montare. E vorba *doar* despre un spectacol bun, inteligent, sensibil care, ieşit la public în prag de primăvară (premiera a avut loc în martie) are ceva din farmecul trist al unui amurg de toamnă auriu, violet, argintiu... Aşezat la pupitrul regizoral, Keresztes Attila nu îşi supralicitează prezenţa, nu „se grozăveşte", nu se autolustruieşte. Nu se joacă de-a regizorul atoateştiutor şi demiurgic fiindcă ştie că misiunea lui e cu totul alta. Şi anume aceea de a pune în valoare talentul a patru actriţe foarte bune: Stief-Mugur Magda, Vindis Andrea, Csiky Ibolya, Sebök Klára şi al unui actor asemenea – Keresztes Sándor. Regizorul a optat să monteze piesa pe scena mare a Teatrului, în formula *à l'italienne*. Carmencita Brojboiu a imaginat un decor în culoare albă, dominat de o canapea lungă. Suntem, astfel, deopotrivă într-un interior de casă cu pretenţii, dar şi într-un salon de spital. Se poate ca scena să fie prea mare pentru piesa „de cameră" care e montată acolo. E însă meritul regizorul şi al actorilor (mai cu seamă al actriţelor) că ea, scena, ajunge să fie adeseori neîncăpătoare. Şi e meritul tuturor celor care au contribuit la realizarea acestei montări că pleci acasă cu bucuria de a fi văzut *doar* un spectacol bun, a cărui reuşită a fost cauţionată de respectarea a ceea ce se cheamă bunul-simţ teatral. Şi cu dorinţa de a vedea foarte curând altul la fel.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca – Casa curată **de Sarah Ruhl. Traducerea în limba maghiară: Merényi Anna. Regia artistică: Keresztes Attila. Dramaturgia: Bodó A. Ottó. Decorul: Carmencita Brojboiu. Costumele: Bianca Imelda Jeremias. Imagini video: Tofán Zsolt, Soós Attila. Cu: Stief-Mugur Magda, Vindis Andrea, Csiky Ibolya, Keresztes Sándor, Sebök Klára. Data reprezentaţiei: 8 aprilie 2009.**

Mircea MORARIU

Disecând distopiile ionesciene

Deliberat sau nu, prin felul în care a montat ***Cântăreața cheală*** la Teatrul German de Stat din Timişoara, regizorul Alexandru Dabija, unul dintre cei mai buni şi rafinați „ionescologi“ de care dispune la ora actuală spectacologia românească, realizează o dublă poziționare față de o seamă dintre afirmațiile din consistenta bibliografie critică dedicată dramaturgului francez de origine română. Mai întâi, regizorul dă semne a-i contrazice pe acei comentatori care socotesc că geniul lui Ionesco este preponderent de ordin verbal şi nicidecum vizual, asta în pofida faptului că scriitorul a fost, deopotrivă, un foarte bun desenator. În această operație polemică, deşi cu totul alte mijloace, Alexandru Dabija se situează în continuitatea superbului spectacol cu aceeaşi piesă, realizat în 1992 de Tompa Gábor, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. Să mă explic. Cu ajutorul scenografului George Petre, care semnează deopotrivă decorurile şi costumele, Dabija îi asigură montării o foarte bună plasare în spațiu, realizând, în egală măsură, o transcendere a unor limite temporale. Casa familiei Smith e în aşa fel mobilată încât e, deopotrivă, o locuință de azi, dotată cu o bucătărie ultramodernă, având ustensile de ultimă oră, de la cafetieră electrică la frigider foarte performant (în care întru stingerea focului lăuntric, dar şi logoreic va fi introdusă *servitoarea Mary*, jucată de Olga Török), ori cuptor cu microunde la care aceeaşi servitoare, pregătind popcorn, va privi ca la ecranul unui televizor, baie ultrafuncțională, dar şi o încăpere cu fotolii şi canapele specifice unei săli de aşteptare a unei clinici sau a unei gări. Prin vopsirea acestui mobilier într-un portocaliu intens, se obține un efect de „personalizare impersonală". Şi aceasta fiindcă spectacolul mizează mult şi cu folos pe contradicție, pe contrapunct, dar şi pe un oarecare anacronism. Prin modul agitat, pronunțat vizual în care se mişcă şi îşi rostesc replicile actorii, prin recursul la gag, la relevarea entuziasmelor supradimensionate şi a disperărilor exagerate, aproape că ai impresia că Alexandru Dabija îşi propune să „toarne" pe scenă un film mut căruia, ca din întâmplare, a uitat totuşi să-i „taie" sonorul, interpreții rostind tare şi hotărât replicile. Spre a pune în evidență asemănările dintre componenții celor două cupluri, regizorul şi scenograful fac apel la semnificative detalii de costum şi nu numai. Astfel, *doamna Smith* (Ioana Iacob) şi *domnul Martin* (Rareş Hontzu, de departe cel mai bun actor din distribuție) sunt înveşmântați în costume specifice anilor '50 ai secolului trecut, în vreme ce *doamna Martin* (Isolde Cobeț) şi *domnul Smith* (Radu Vulpe) au ținute mai apropiate de zilele noastre, evident complementare. Interşanjabilitatea e limpede la nivelul componenților celor două cupluri. Numai că această preocupare pentru interşanjabilitate merge în spectacolul de la Teatrul German de Stat din Timişoara chiar ceva mai departe, căci cei preocupați până la obsesie de eleganță, de corectitudinea frizurii, slujindu-se pentru aceasta în chip aproape obsesiv de piaptăn, uneori şi de oglindă, sunt bărbații, domnilor Smith şi Martin alăturându-li-se în preocupări *Pompierul* (Boris Gaza). Prin aceasta, regizorul reuşeşte să surprindă şi condiția de mecanisme programate, de ființe vidate de sens, de carnație autentică a personajelor. Prin consecventa inconsecvență a detaliilor (întru sublinierea căreia spectacolul se serveşte şi de melanjul controlat din coloana sa sonoră),

Alexandru Dabija are, cred, în vedere transmiterea unui puternic mesaj subliminal, punând eficient la îndoială acele afirmații ce reduc *Cântăreața cheală*, piesa de debut a lui Ionesco, la un text asupra căruia ar plana riscul de a rămâne doar un document teoretic al antiteatrului.

În al doilea rând, directorul de scenă aduce, grație unei serii de acumulări succesive, devenite tot mai insistente în ultimele minute ale reprezentației, o seamă de argumente în favoarea acelor opinii ce acreditează ideea că Ionesco ar fi creat în *Cântăreața cheală* o imensă glumă, fundamentată pe o extraordinară *distopie lingvistică* (cf. Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare şi existențiale*). Dabija acordă o atenție aparte demenței verbale din care e construit textul ionescian, intenției sale de a se transforma din parodierea unei metode stupide de învățare a unei limbi străine (*Assimil*) în ceea ce aş numi un informal curs de lingvistică generală, un curs *à rebours,* căci porneşte de la complex către simplu, către elementele de bază. De fapt, punând la îndoială pe drept cuvânt coerența logică a textului căruia îi redemonstrează incoerența voită, subminându-i structura sintagmatică spre a ajunge la ultima paradigmă care e sunetul, insistând asupra acestei dimensiuni regizorul, intens susținut de calitatea jocului actoricesc, reface în chip original geneza piesei, o geneză care trece prin *Englezeşte fără profesor,* prin lectura *Exercițiilor de stil* ale lui Raymond Queneau, prin încurajările lui Monique Saint-Côme (Monica Lovinescu) şi hotărârea cu care ea a dus-o spre lectură lui Nicolas Bataille, dar şi chipul în care Ionesco a dobândit convingerea că a scris o comedie slujindu-se şi punând la vedere „tragedia" limbajului.

Peste ani, montarea de la Teatrul German de Stat din Timişoara reface întrucâtva traiectul ionescian, consfințit şi acum de hohotele imense de râs ale publicului, contrastante cu răceala de care a avut parte la vremea premierei absolute piesa lui Ionesco. Mai mult decât orice analiză, râsul acesta sincer pe care îl provoacă un text fundamental pentru teatrul absurdului consfințeşte reuşita regizorului, a scenografului şi a actorilor de la Teatrul timişorean şi revalidează partitura. Ce poate fi mai elocvent oare decât bucuria cu care e primit un text „absurd" întru susținerea afirmației că spectacolul e un succes?

Ion JURCA ROVINA

Claritate şi ţintă

Cântăreaţa cheală, la Teatrul German din Timişoara, care marchează astfel (primul între cele trei) aniversarea în acest an a 100 de ani de la naşterea lui Eugène Ionesco. Evenimentul este susţinut de un spectacol care-şi onorează motivaţia, montarea celebrei piese fiind dată pe mâna sigură şi experimentată a regizorului Alexandru Dabija.

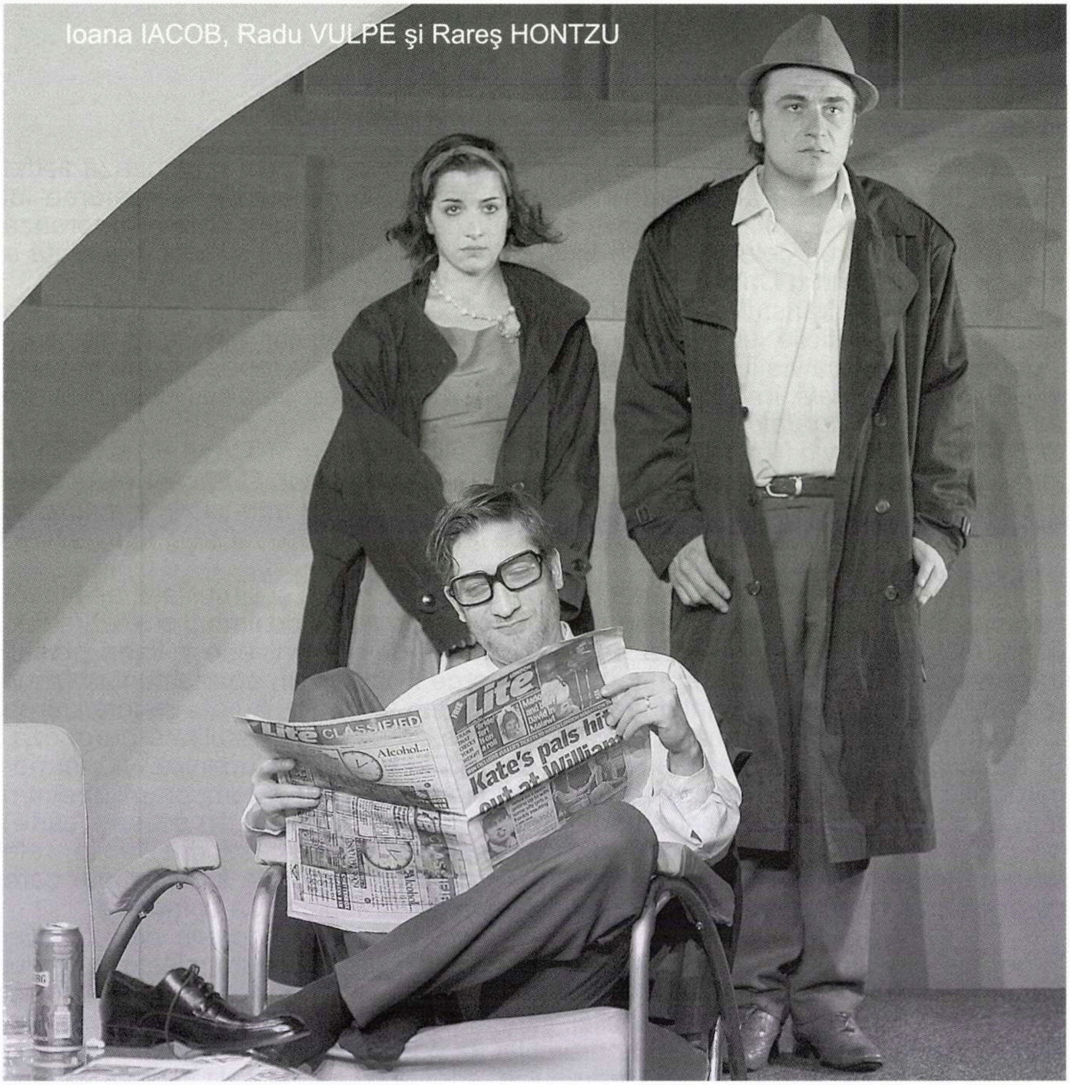
Siguranţa se transmite în sală tocmai prin libertatea, cu măsură, întru revelarea textului în semanticile lui multiple. „Automatismele limbajului", „absenţa de viaţă lăuntrică, mecanica vieţii de fiecare zi" despre care vorbeşte Ionesco, referindu-se la *Cântăreaţa cheală*, în *Note şi contranote*, sunt „servite" scenic cu umor. *„Doar că am descris cu umor felul în care limbajul scapă de sub control"* – declară dramaturgul într-un interviu (reprodus fragmentar în caietul-program). Ceea ce se revarsă însă din acest umor în jocul interpretării textului este ludicul. Cu acest efect operează regizorul Alexandru Dabija, parcă pentru a răspunde altei ziceri a autorului: *„Trecerea de la burlesc la tragic trebuie să se facă fără ca publicul să-şi dea seama"* (*Note şi contranote*).

Ceea ce se şi întâmplă, pe nepregătite parcă, cu firesc şi simplitate, aşa încât personajele par chiar reale în decupajul lor dintr-un manual de limbaj al absurdului. Criza de comunicare o copiază parcă de pe un pergament aceşti tineri plasaţi într-un spaţiu contemporan, conceput de George Petre ca un apartament obişnuit (deloc burghez) în care se întâlnesc familiile Smith şi Martin. Adică, generalizarea *locuirii* anulează şi referirea din *indicaţii* la *starea* de confortabilitate burgheză. Şi de aici, deducţia că maladia aceasta de „vid în haine de duminică, vid fermecător, vid înflorit, vid cu aparenţe de figuri, vid tânăr, vid contemporan" (precum repetă obsesiv autorul, referindu-se la prima montare a piesei, în aceeaşi carte) s-a globalizat. Am citat iarăşi, pentru că şi în spectacolul lui Alexandru Dabija, cele două perechi, costumate colorat, au un aer „de duminică", de luminozitate care contrastează cu incoerenţa vorbirii atunci când se străduiesc să comunice.

Pe de altă parte, interpreţii par a-şi considera nişte marionete *eroii bătăliei* în gol, pe care şi-i asumă, amuzându-se, instalând, cum spuneam, efectul ludicului transmis în sală. Într-un fel, asistăm la o competiţie a multiplicării banalităţilor şi resorturilor amnezice în „sânul" familiei, între familii. Ioana Iacob îi conferă *Doamnei Smith* un anumit şarm şi un chef nedisimulat de a-l satura cu constatări insipide pe *Domnul Smith*, al cărui interpret, Radu Vulpe, adoptă un ton mucalit în răspunsuri şi provocări, relaţia lor casnică aflându-se într-o repetiţie continuă, trasă de sfoară. Oaspeţii lor, familia Martin, apar într-o replică de marionete cu amnezie de deplasare şi recuzită pe paliere ale convieţuirii, Isolde Cobeţ (*Doamna Martin*) şi Radu Vulpe (*Domnul Martin*) reuşind (în scena sosirii) recitalul de umor care prinde (ca într-o capcană) spectatorii. Aparenţa aceasta de haz e bine accentuată în spectacol, tocmai pentru a fi bruscată apoi de *lucrarea* pe dos a trăsnitei *Mary*, cu vioiciune fizică şi mentală înzestrată de către Olga Török, care, de fapt, produce intrarea în derizoriu. În jocul de-a *nimic*, pe care însă îl „incendiază" Căpitanul de pompieri. Tânărul stingător de foc al lui Boris Gaza le surclasează pe cele două familii (care s-au întrecut în banalităţi) cu absurdităţile din seria lui de bancuri. Iar Mary se aprinde şi, după ce recită în onoarea pompierului poemul „Focul", îi sare în braţe într-o acuplare erotică prelungită, din care este smulsă de către *Doamna Smith* şi vârâtă în frigider.

O binevenită deconectare cu această imagine de efect, introdusă şi lucrată cu grijă în ideea regăsirii umorului pentru spectator. Un surâs vesel înaintea ultimei scene care îl aruncă brutal în ostilitatea rostirii celor două cupluri şi în ruptura totală

Biblioteca Judeţeană Mureş TÂRGU MUREŞ



Ioana IACOB, Radu VULPE şi Rareş HONTZU

a comunicării, adică în „catastrofa de limbaj". Din umor şi ludic, în tragicul absurdului. Spectacolul se finalizează în această stare-limită de devastare prin golirea totală a cuvintelor de sens şi, implicit, prin apariţia vidului în relaţia dintre indivizi. Aşa, a fost eliminată varianta cu reluarea dialogului de la începutul piesei cu una dintre familii. Pentru ca tragicul să rămână semnalul de alarmă. În spectacol, acesta se proiectează violent ca un SOS pe fondul ludic al scenelor în care personajele se automutilează spiritual. Spectacolul, în simplitatea lui, are claritate şi ţintă.

Teatrul German de Stat Timişoara: Cântăreaţa cheală (Die Kahle Sängerin). **Anti-piesă în unsprezece scene de Eugène Ionesco. Traducere din limba franceză de Serge Stauffer. Regia: Alexandru Dabija. Decorul şi costumele: George Petre. Coordonator vorbire scenică: Ida Jarcsek-Gaza. Cu: Radu Vulpe (*Domnul Smith*), Ioana Iacob (*Doamna Smith*), Rareş Hontzu (*Domnul Martin*), Isolde Cobeţ (*Doamna Martin*), Olga Török (*Mary, servitoarea*), Boris Gaza (*Căpitanul de pompieri*). Premiera: 2 aprilie 2009.**

Natalia STANCU

Shakespeare – în pijamale de mătase

Cântecul de lebădă şi, totodată, cea mai enigmatică operă a lui Shakespeare, ***Furtuna***, a văzut recent lumina rampei la Teatrul „Toma Caragiu“ din Ploieşti, în abordarea lui Cristi Juncu.

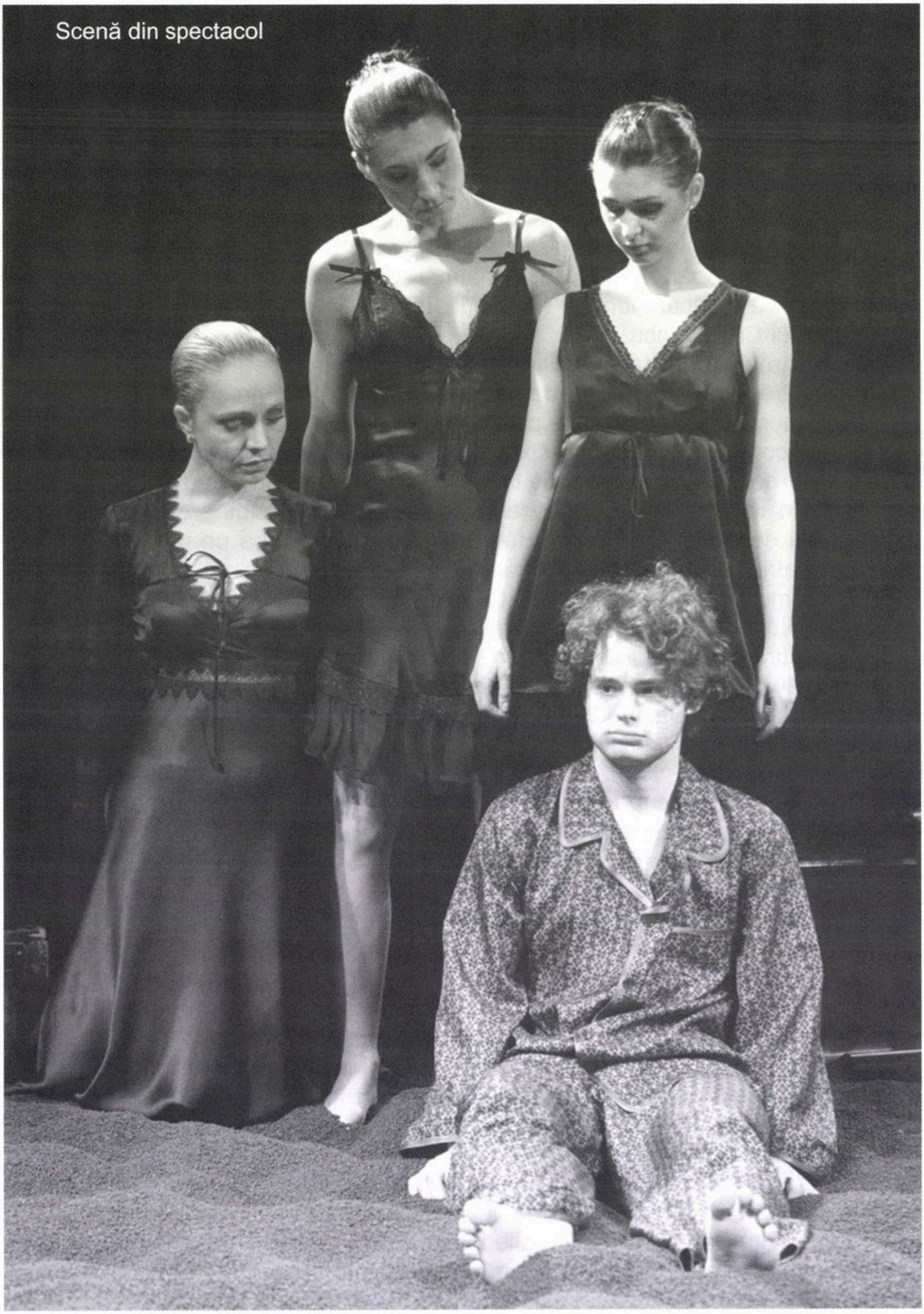
Regăsim şi aici tentaţia lui Prospero ca tentativă a creatorului scenic (Juncu e regizor şi traducător al piesei) de a concepe scena ca lume şi teatrul ca instanţă reflexivă şi purificatoare.Deci face ca insula scenei să reprezinte lumea ca totalitate, relativizând conceptele de timp şi spaţiu, actualizând instrumentarul stilistic, dilatând clipa şi reverberând-o într-o emoţie trăită empatic, împreună cu publicul. De a crea prin teatru o lume anistorică, a esenţelor şi a miturilor originare, propria insulă împrejmuită de iluzie şi vegheată de magia artei. De a crea un univers imaginar poetic şi teatral, ca instanţă de explorări şi edificări în conştiinţă.

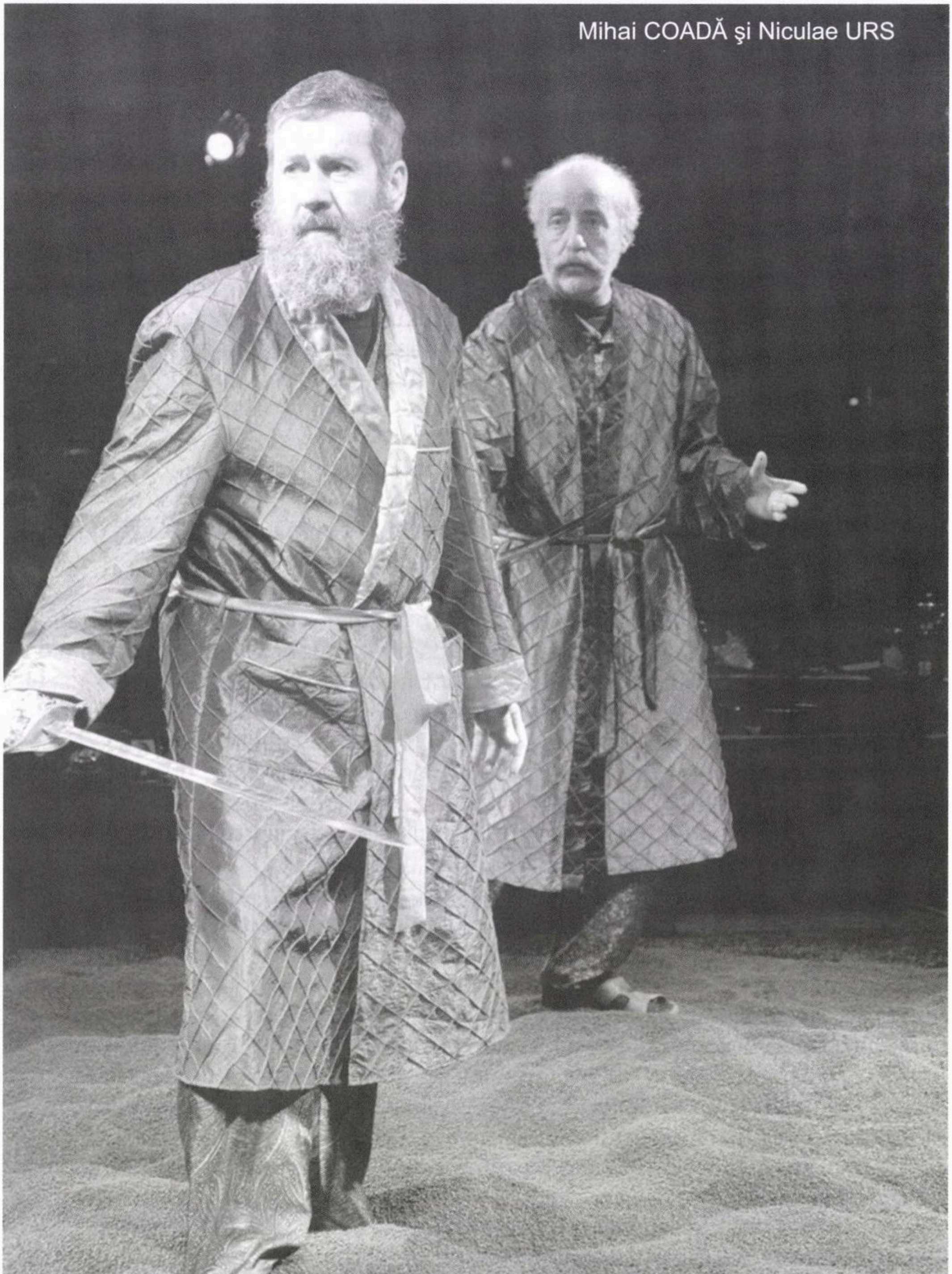
Urmărim nu atât o alegorie, cât *un mister*, o *călătorie iniţiatică* în labirintul existenţei şi al creaţiei spirituale.

Desfăşurarea *Furtunii* se face sub semnul toposului: viaţa ca vis, dar, mai ales, al unui joc de oglinzi în care personajele îşi păstrează identitatea distinctă din text, reprezentând şi altceva: studii de evoluţie de la primar şi animalic la forme superioare ale înţelegerii şi conştiinţei; faţete ale fiinţei care încearcă să-şi integreze şi echilibreze starea de veghe şi impulsurile inconştientului, prezentul şi trecutul, pământescul şi cosmicul. Înclin, deci, spre o înţelegere a personajelor montării drept aspecte ale inconştientului lui Prospero (cu Ariel – superego; Caliban – iraţionalul ce confundă libertatea cu plăcerea; Miranda – Anima, feminitatea). Deşi, dacă ţin seama de caietul-program, cheia lecturii ideale pare a se afla nu atât în Freud şi Jung, cât în antroposofia lui Rudolf Steiner; consideraţiile acestuia despre „gândurile-umbră“ ale omului în starea de veghe; ori cele despre ruptura dintre rădăcinile pământeşti şi înaripările cosmosului; ori despre omul care îşi asumă libertatea cu efect alienant sau creator-demonic.

Cinstită să fiu, nu sunt sigură că l-am înţeles prea bine pe Steiner (citatul reprodus este fie obscur, fie rău tălmăcit). Şi nici nu mi-aş pune mâna în foc că decodific „la sigur“ jocurile ambiguităţilor şi al înţelesurilor limpezi, intenţiile regizorului şi ale scenografului Cosmin Ardeleanu.

Cert, semnele sunt incitante şi chiar provocatoare, mai ales când frizează magicul, suprarealismul şi chiar absurdul şi SF-ul. Transmit o poezie a căutării de sine şi a căutării sensului şi armoniei posibile a existenţei – acolo unde furtuna patimilor, voinţa de putere, pulsiunile instinctelor – somnul raţiunii, manipulările plasei de iluzii în care ne complăcem precipită mari impurităţi, amestecă binele cu răul.


Scenă din spectacol



Mihai COADĂ şi Niculae URS

Juncu şi Ardeleanu redimensionează anvergura spaţială tradiţională. Monumentala *Furtună* se joacă la Ploieşti pe scenă, cu publicul împrejur şi foarte aproape de universul ficţiunii teatrale. Şi mai definitorie este reinterpretarea ambianţei piesei, într-un registru stilistic, de certă modernitate şi teatralitate, din care nu lipsesc trimiteri simbolice insolite. Aşa cum, de pildă, este un pian care basculează, se leagănă uşor non-stop – suspendat deasupra scaunelor din sala acum goală. (Partiturile de pian, care revarsă o muzică romantică şi poate hipnotică nefiind puţine!) şi tot ciudată este şi prezenţa unei găini (marcă a universului casnic sau a scrificiului?!) în mijlocul insulei atât de convenţionale. Plaja pe care păşesc naufragiaţii este şi ea o metaforă a insulei: un bazin rotund, cu nisip artificial, care pune la încercare talpa goală a piciorului şi care îngreunează înaintarea. Şi ce să mai spunem de vecinătatea unui aragaz lângă găină şi lângă baghetă? Şi mai departe: Ariel este jucat de o actriţă în blugi, care nu-şi îngroaşă vocea, dar care poartă şi un boa. Însă textul acestui personaj este dublat gestual de Miranda (ceea ce nu e fără noimă – duhurile neavând sex, ca şi îngerii şi obişnuind să intre în pielea muritorilor!. Sau: prezenţa continuă în scenă a trei interprete, care (până să devină Ceres, Junona, şi Iris din spectacolul de teatru în teatru) au diverse alte funcţii inedite. Într-o scenă, corpurile lor figurează graţios... lemnele pe care trebuie să le care Ferdinand. În alte scene sunt soliste sau fac *bucking-vocals*.

Am detaliat toate aceste rezolvări care pot servi unei reflecţii despre libertatea scenografiei – solidară viziunii regizorale. Cosmin Ardeleanu semnează şi decorul, dar şi costumele. Unele dintre acestea sunt frumoase, sugestive, altele riscate, discutabile. Aşa cum par pijamalele de mătase cu care sunt îmbrăcaţi naufragiaţii (victime ale somnului – coşmarelor, iluziilor). Căci insula spectacolului de la Ploieşti este, şi astfel „plină de zgomote, ecouri, armonii". La unul dintre pupitre se află şi Ada Milea, creatoarea muzicii – compoziţii ce prelungesc unele scene în registrul grav şi liric, dar mai ales comentează întâmplările în registrul suprarealist comic de persiflare ironică („Ding Dong", „Bun, Bun, Calibun" etc.).

Generos în deschideri, divers ca tonalităţi şi cadenţe – spectacolul lui Cristi Juncu se impune prin „stofa" şi tăietura sa modernă (tradiţia reprezentărilor înclina spre baroc!); prin frumuseţea şi plasticitatea imaginilor. Şi nu în cele din urmă, printr-o cursivitate hrănită deopotrivă de jocul tensiunii cu emoţia şi al limpidităţii cu misterul. Dacă mă iau după reacţia foarte vie a sălii de premieră de la Ploieşti – la mare preţ se află scenele comice, compoziţiile pitoreşti, gagurile inventive – în transfigurarea unor actori dotaţi, precum Tudor Smoleanu (*Stephano*), Bogdan Farcaş (*Trinculo*) şi nu în ultimul rând Andi Vasluianu (*Caliban)* şi totuşi partea comică mi s-a părut cea mai lungă, subminată de repetiţii monotone şi dereglări de ritm.

Astfel toţi interpreţii reuşesc să atragă atenţia prin individualitatea conferită eroilor ce le revin.

Bune contribuţii la desfăşurarea spectacolului au Niculae Urs (*Gonzalo*), Mihai Coadă (*Alonso*), Ilie Gîlea (*Antonio*) Dragoş Câmpan (*Sebastian*).

Foarte plăcute surprize ne vin de la cuplul de îndrăgostiţi. *Miranda* are, în transfigurarea dotatei Florentina Nastase, o cuceritoare sinceritate. Sensibilitate şi graţie; prospeţimea dialogului revelator cu tatăl, surpriza descoperirii avatarurilor

familiei; ca şi uimirea ingenuă (involuntar ironică) a descoperirii lui *„brave, new world!"*. Ferdinand găseşte în Ionuţ Vişan un interpret sensibil şi expresiv.

Un rol gras revine lui *Caliban*, carapacea lui de ţestoasă îi favorizează surpriza apariţiilor şi dispariţiilor, mişcări îndrăzneţe şi mişcări temător retractile. Performant prin disponibilitate, energie şi fervoare a grotescului, Andi Vasluianu ar trebui să accentueze însă mai mult paradoxul atracţiei „muzicii sferelor" asupra fiului lui Sycorax.

Perla coroanei în această montare rămân actorii şi îndeosebi capacitatea interpreţilor lui Prospero şi Ariel, inspirat îndrumat de regizor, de a da reverberaţie şi magie *cuvântului* monologului shakespearean şi de a-i potenţa mesajul poetic.

O creaţie excepţională consacră aici personalitatea proeminentă şi talentul (de mult afirmate) ale Adei Simionică. Un *Ariel* straniu, enigmatic care, deşi execută eficient – omniprezent şi omnipotent – poruncile lui *Prospero*, păstrează o distanţă „astronomică" faţă de tot şi toate.

Ariel vorbeşte „cu o străină gură" (de fapt, cu o voce filtrată electronic, căci replicile sunt date printr-un microfon). Impresia deosebită realizată prin acest „truvai" tehnic bine găsit vine însă din perfecta lui stăpânire. Actriţa îşi supraveghează desăvârşit tonul, ritmul frazării, dozajul intensităţii vocale şi expresivitatea acesteia. Este, această „absenţă" a lui *Ariel,* este tonul său egal, aproape glacial, un semn al unei tainice suferinţe? Este unul al silei? Este unul al totalei indiferenţe sau (ca să nu derapăm, psihologizând doar un semn al „fireştii" desprinderi de contingent şi de oameni?

Cât priveşte rolul *Prospero*, acesta marchează un moment de sărbătoare în biografia artistică a lui Ion Coman. Şi e remarcabilă puterea de concentrare, tensiunea dar, concomitent, şi „blândeţea" şi „dulceaţa" cu care Coman intră, din prima clipă, în mantia magicianului; acel dialog cu *Miranda*, ce se deapănă *sotto voce*, ca unul de la suflet la suflet, sau ca unul interior, mereu încărcat de căldură şi reflexivitate. Coman nu declamă, nu clamează, nu strigă. Îşi aşază spusele pe o voită stare de linişte, cu efect de vrajă. (Efect cu atât mai „rezonant" pentru noi, spectatorii, care suferim atât de pe urma manierei actorilor – manieră puternic instalată în teatrul românesc – de a răcni chiar şi replicile subtile!) Totodată, eleganţa şi seninătatea arborate nu exclud insinuarea durerii provocate de avatarurile destinului, a unei nelinişti la limita suferinţei şi a nevrozei.

Coman marchează cu măsura ideală şi metamorfoza stării de spirit a lui *Prospero*, atitudinile contradictorii ce culminează cu convertirea dorinţei de răzbunare, cu iertarea, cu restabilirea armoniei naturale şi a ordinii morale. Şi când, prin acel faimos *„Ariel, my ending is dispair*" („Deznădejdea mi-e sfârşitul"), el ne aminteşte, tulburător, ieşirea din scenă, sceptică şi melancolică a Marelui Will însuşi?

Teatrul „Toma Caragiu", Ploieşti – Furtuna **de William Shakespeare. Regia şi traducerea: Cristi Juncu. Scenografia: Cosmin Ardeleanu. Muzica originală: Ada Milea. Interpretare pian: Ioana Marinescu. Cu: Ion Coman (*Prospero*), Ada Simionică (*Ariel*), Andi Vasluianu (*Caliban*), Florentina Năstase (*Miranda*), Ionuţ Vişan (*Ferdinand*), Tudor Smoleanu (*Stephano*), Bogdan Farcaş (*Trinculo*), Mihai Coadă (*Alonso*), Niculae Urs (*Gonzalo*), Ilie Gâlea (*Antonio*), Dragoş Câmpean (*Sebastian*), Roxana Stanciu (*Ceres*), Cristina Movileanu (*Junona*) şi Mihaela Popa (*Iris*). Data premierei: 13 martie 2009.**

ORADEA

Mircea MORARIU

Şansa

În spaţiul teatral românesc se ştiu destul de puţine lucruri despre Ödön von Horvath, un scriitor „multietnic", asemănător, până la un punct, cu Gregor von Rezzori, romancier devenit ceva mai cunoscut graţie faptului că, în vara anului 2008, Editura *Humanitas* i-a publicat romanul *Memoriile unui antisemit*, parte a unui proiect editorial ceva mai amplu.

Von Horvath s-a născut în anul 1902 la Fiume şi a fost fiul unui diplomat austriac. Şi-a petrecut viaţa – ce avea să sfârşească prematur şi tragic în anul 1938 – în câteva mari oraşe europene, precum Viena, Amsterdam şi Paris. La ora actuală, e socotit, alături de Arthur Schnitzler, cel mai jucat dramaturg austriac. E perceput îndeobşte drept un scriitor dificil, greu de clasificat, asemănându-se întrucâtva cu Robert Musil sau cu Stefan Zweig. Se poate spune despre el că e un realist dublat (urmărit?) de un expresionist care a aflat despre respectivul curent atunci când acesta era pe cale de extincţie, deşi tocmai nucleele expresioniste din opera sa sunt cele ce îl fac cu adevărat interesant şi ofertant pentru teatrul modern.

În România a fost jucat relativ puţin şi nu cu foarte mare succes. Cel mai adesea a figurat în repertoriul teatrelor de limbă germană din Sibiu şi din Timişoara. Creaţia lui von Horvath a fost cercetată şi de o seamă de colective teatrale de limba maghiară din ţara noastră, rezultatele fiind de valori dintre cele mai diverse. Reuşit în toată puterea cuvântului a fost spectacolul cu *Kasimir şi Karoline*, realizat în anul 2001 de Bocsárdi László, cu redutabila trupă a Teatrului „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe. *Povestiri din pădurea vieneză* a avut parte de un spectacol lipsit de orice semnificaţie pe scena Secţiei maghiare a Teatrului de Stat din Oradea, tot la fel cum *Satul fără bărbaţi*, un text de rangul al doilea, a trecut cvasineobservat în economia stagiunii trecute, când a fost plăpând montat la Teatrul „Csiky Gergely" din Timişoara.

Povestiri din pădurea vieneză s-a jucat şi de teatrele româneşti. Ceva mai demult, în anul 1971, la Teatrul „Bulandra", într-un spectacol cu un istoric nebulos, montat de N. Al. Toscani, dar şi mai recent, în 2001, într-o montare insuficient decisă stilistic, datorată Ancăi Bradu şi Teatrului Naţional din Cluj. Cândva, după 1990, regretatul Adrian Lupu, a pus în scenă la Galaţi un text intitulat *Credinţă. Dragoste. Speranţă.*

Spectacolul cu *Povestiri din pădurea vieneză* montat de Anca Bradu la Naţionalul clujean a fost perceput drept o continuare a interesului regizoarei pentru dramaturgia de factură expresionistă. El venea după *Deşteptarea primăverii*, realizat la Secţia maghiară a Naţionalului târgumureşean, spectacol care i-a adus Ancăi Bradu Premiul UNITER pentru regie şi se dorea a fi partea mediană a unei trilogii expresioniste ce urma să fie încheiată la Teatrul „Bulandra", odată cu înscenarea textului *Fiul* de Walter Hasenclever. Nu ştiu, nu îmi amintesc ca *Fiul* să fi fost realizat, ceea ce ştiu e că regizoarea s-a exersat pe mai departe în zona dramaturgiei expresioniste, primul titlu care îmi vine în minte fiind *Ivanca* de la Naţionalul clujean. Dar cum respectivul spectacol mi s-a părut la vremea premierei, aşa cum mi se pare şi acum, total neizbutit, socotesc că trilogia anunţată mai demult de regizoare se încheie cu adevărat acum, odată cu ***Kasimir şi Karoline***, spectacol solid articulat ideatic şi estetic, motiv de mândrie nu doar pentru Anca Bradu, ci şi pentru Trupa „Szigligeti" a Teatrului de Stat din Oradea.

Kasimir şi Karoline e din categoria acelor montări ce au dreptul să fie socotite spectacole-eveniment. Din mai multe puncte de vedere. *Kasimir şi Karoline* e montarea graţie căreia, după o absenţă perfect motivată, Anca Bradu revine în lumea teatrală şi nu revine oricum, ci printr-un spectacol de ţinută, matur, cu o bogată imagistică, care însă nu scapă de sub control, nu e prilej de „burţi" şi nu se decontează în pierderea din vedere a sensurilor ori a inteligibilităţii sau a emoţiei. *Kasimir şi Karoline* e, de asemenea, un spectacol ce are meritul ca, după mulţi, mulţi ani, să atragă atenţia asupra colectivului artistic al Secţiei maghiare a Teatrului de Stat din Oradea. Din conjuncţia celor două evenimente se zămisleşte un al treilea, adevăratul, cel care face ca spectacolul orădean să fie unul dintre puţinele cu certitudine valoroase pe care cred că ni le-a adus până în momentul de faţă anul 2009. Ori pe care am avut eu ocazia de a le vedea.

Invocam dificultatea textului lui Ödön von Horvath. Ea ţine de compoziţia lui mozaicată, de succesiunea de scene aparent nelegate între ele. Avem de-a face, în principal, cu o poveste de dragoste între Kasimir şi Karoline, un şofer ajuns şomer şi o croitoreasă extrem de simplă dar şi de bovarică, poveste care sfârşeşte cât se poate de prost. Numai că mai sunt în piesa dramaturgului austriac o seamă de poveşti secundare ce complică intriga, reuşind să facă aceasta fără ca ea să pară greoaie atunci când e inteligent transpusă scenic. Se întâmplă, aşadar, un fenomen curios. Ceea ce e greu de povestit, tocmai din cauza abundenţei de acţiuni complementare, devine cât se poate de organic în momentul în care textul se confruntă cu inteligenţa unui regizor apt să identifice deopotrivă *modul de funcţionare* dar şi *nivelurile semantice* capabile să legitimeze ceea ce Philippe Sollers numea *un text modern*. Această organicitate mi se pare principalul atu al spectacolului Ancăi Bradu, lucru cu atât mai notabil cu cât regizoarei îi plac construcţiile gigantice, în cazul de faţă gândite, poate, după modelul din filmul *Metropolis* al lui Fritz Lang, produs cam în aceeaşi perioadă în care îşi scria piesele Ödön von Horvath. La modelul acestui film emblematic pentru cinematografia mondială s-a făcut referire şi în comentariile prilejuite de *Povestiri din pădurea vieneză*, numai că atunci Anca Bradu sacrifica nu tocmai inspirat realismul fundamental al piesei. De data aceasta lucrurile stau altfel, îmbinarea dintre expresionism şi realism specifică textului este eficient şi percutant transpusă scenic, aici impunându-se a fi numită o altă calitate a montării. Însoţită de aceea că impozanta arhitectură elaborată de regizoare nu dă deloc semne a fi ameninţată de pericolul fisurării. Ceea ce nu e puţin lucru.

Pentru a ne împărtăşi trista poveste de dragoste consumată într-un Berlin dezabuzat, sărăcăcios, care îşi îneacă dezamăgirile şi frustrările într-un *Oktoberfest* caricatural, dramaturgul a făcut apel la toposul carnavalului cu falsa lui opulenţă, topos pe care îl investeşte drept principiu unificator pentru ramificatul său text. Şoferul concediat Kasimir, iubita lui, Karoline, relativ înstăriţii Rauch şi Speer, Franz Merkl şi soţia lui, fetele altminteri de condiţie modestă care, mâncând în public câte o îngheţată cu cine ştie ce sacrificii plătită, se iluzionează că şi-au depăşit statutul, devenind pentru o zi sau două domnişoare „de lume" ş.a.m.d., se amăgesc că se integrează în carnaval, atâta doar că e vorba despre un carnaval trist, acela al scufundării într-un subconştient foarte bine relevat prin recursul la inserturi de imagini filmate. Inconştient din care s-a născut deopotrivă naţional-socialismul ale cărui pericole le-a intuit dramaturgul şi a cărui iminenţă e, la rândul său, inteligent sugerată în economia spectacolului.

Într-o carte adesea citată, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Mihail Bahtin a produs o remarcabilă analiză a lumii carnavalului. „Oamenii – scria Bahtin – nu contemplă carnavalul şi, la urma urmei, nici nu-l joacă, ci îl trăiesc; ei trăiesc

conform legilor lui atât cât ele sunt în vigoare, cu alte cuvinte, trăiesc viața de carnaval. Or, viața de carnaval, este o viață răsturnată, o lume întoarsă pe dos". Aceste legi ale carnavalului sunt valabile pentru toți cei pe care îi vedem pe scenă, numai pentru Kasimir şi Karoline nu. Drama reală a despărțirii lor e contrapunctată de veselia debordantă din carnaval, metaforă căreia Anca Bradu îi suprasolicită cu folos puterea de semnificare. Regizoarea pune între paranteze „cehovianismul" unor personaje (aşa cum se arăta el prin apariția clovnului trist care din scriitură semănă cu Astrov, spunând ceva asemănător celebrei replici *„te trage la fund viața asta*"), înlocuindu-l cu un brechtianism atent controlat ce apropie *Kasimir şi Karoline* de *Opera de trei parale*. Pe durata carnavalului, fermecați de zeppelin ori de *montagne russe,* personajele lui von Horvath uită că viața lor e una de cerşetori. Se constituie astfel pe scenă şi dincolo de marginile ei o lume intens colorată, o lume zgomotoasă, aparent pasională, de fapt obosită, care doar se amăgeşte că mai are şanse de supraviețuire în gigantismul al cărui termen de garanție e periculos de aproape de data expirării. E o lume ce îşi impune să se bucure, care vrea să fie veselă, care îşi ordonă să se prezinte astfel, ce îşi stimulează veselia prin abuzul de bere. Doar Kasimir, cel trădat de Karoline, e trist, degeaba se ascunde el de prietenii de odinioară, degeaba, mai încolo, stimulat de aceştia, bea şi el necumpătat, în căutarea alinării. Carnavalul e doar un înveliş de fericire, înveliş din care substanța de bază a fost demult terminată ori izgonită.

Împreună cu scenografa Dobre-Kóthay Judith, regizoarea a identificat soluția de a transforma neprietenosul şi extrem de puțin ofertantul spațiu de joc din clădirea Filarmonicii (unde joacă Secția maghiară a Teatrului orădean pe durata reparațiilor capitale la care e supusă clădirea instituției) într-un fel de arenă ce, din multe puncte de vedere, a ajuns să semene cu scena multifuncțională a Sălii „Toma Caragiu" de la Teatrul „Bulandra". Împreună cu talentata coregrafă Mălina Andrei, regizoarea a găsit modalitatea de a sublinia vitalitatea falsă a lumii din piesă. A fost supradilatată scena circului, există în spectacol suficiente părți cântate, ele se prelungesc în *intermezzo*-ul dintre cele două părți ale reprezentației, astfel încât *Kasimir şi Karoline* dobândeşte niveluri de semnificație concentrice ce îl fac să pară deopotrivă un spectacol popular, dar şi unul de serioasă meditație.

Kasimir şi Karoline se validează din punct de vedere artistic şi datorită capacității colectivului artistic al Secției maghiare a Teatrului de Stat din Oradea de a se înfățişa asemenea unei trupe. Demne de lăudat mai toate evoluțiile actoriceşti. E limpede că artiştii din spectacol i-au înțeles acestuia valoarea şi miza, au aderat la formula lui stilistică şi au vrut să o aducă pe scenă cum nu se poate mai bine. Unii dintre ei reconfirmă (Kardos M. Róbert), alții se leapădă cu folos de „pozele" de care s-au slujit inflaționist (Kovács Levente), alții chiar mă fac să îi redescopăr după mulți ani (Firtos Edit). Interpreta *Karolinei*, Gajai Ágnes, ne arată că e o actriță adevărată, nu doar una de factură decorativă; interpretul lui *Kasimir*, Pál Hunor, aflat la un prim rol de mare dificultate, ne convinge că e un tânăr actor ce trebuie urmărit cu atenție. Meleg Vilmos, Hajdu Géza, Dimény Levente, Halassi Erzsebet, Herman Ferenc, Csatlós Lóránt, F. Bathó Ida, Csepei Róbert, Tóth Albert, Ababi Csilla, Fodor Réka, Szotyori József, Gavriş Christina şi Gavriş Ramona sunt artişti din generații diferite care cu toții au găsit modalități ce au slujit figurile de plan secund din închegarea cărora se zămisleşte seriozitatea profesională vizibilă în toate compartimentele spectacolului, indiciu limpede că acesta e unul al şansei valorificate. E un argument esențial ce te îndeamnă să îl vezi şi să nu îl uiți. Adică să îl socoteşti drept o montare de care trebuie ținut seama.

Elisabeta POP

Iernile vin și trec...

În urmă cu câțiva ani, Anca Bradu a semnat, la Teatrul Național din Cluj, regia spectacolului *Povestiri din pădurea vieneză*, piesa dramaturgului austriac Ödön von Horváth prilejuindu-i un spectacol lung şi destul de prolix, dar care, în ciuda unor situații confuz relatate scenic, vădea un interes real pentru dramaturgia spațiului germanic din prima jumătate a secolului XX; de altfel, pentru spectacolul *Deşteptarea primăverii* de Frank Wedekind, de la Teatrul Maghiar din Târgu Mureş ea a fost distinsă în anul 2000 cu Premiul UNITER pentru regie.

Anca Bradu a colaborat mult în ultimii ani cu teatre din Ungaria, lipsind cam de multişor de pe afişele teatrelor româneşti. Ce-i drept, între timp a găsit şi fericitul răgaz de a deveni mămică, ceea ce nu e deloc puțin...

Invitarea ei la Teatrul din Oradea natală, de către conducerea Trupei Szigligeti, a fost, pentru actori şi deopotrivă pentru ea, un bun prilej de a relua legături artistice mai vechi.

Opţiunea ei pentru piesa ***Kasimir şi Karoline*** se datorează, în parte, după propriile mărturisiri din caietul-program al spectacolului, atât interesului pentru textul lui Odon Horvath, cât şi pentru a se adapta condiţiilor de lucru, trupa jucând de doi ani – de când clădirea teatrului se află, din lipsă de fonduri, în interminabile reparaţii – pe scena Filarmonicii orădene.

Cu talentul ei binecunoscut şi apreciat, Dobre-Kothay Judit a găsit o formulă scenografică admirabilă: a prelungit scena cu un podium acoperind cam jumătate din sală, spaţiul respectiv imaginând perfect locul desfăşurării unei serbări câmpeneşti, acţiunea piesei petrecându-se la un Oktoberfest, München. Un cer spuzind de stele – beculeţe acoperind cu fantezie tot „cerul" de deasupra practicabilului – şi câteva reclame pitoreşti, tipice pentru epoca respectivă, bine plasate, flancând laturile scenei, alcătuiesc tot decorul. Un spaţiu de joc bine exploatat de regizoare.

Odon von Horvath nu este prea des reprezentat pe scenele româneşti, cu toate că piesele sale, create în anii '30 (el a avut parte de o moarte stupidă, la doar 37 de ani, strivit de un platan la Paris), se dovedesc de o actualitate excepţională, iar ca scriitură, de o modernitate cu totul specială. Dan Stoica, traducătorul în limba română a celor mai multe dintre textele dramaturgiei moderne austriece, scrie în prefaţa unuia dintre volumele apărute la Institutul European, că Ödön von Horváth poate sta bine alături de Ibsen sau Strindberg, dar chiar dacă exagerează puţin, el observă, nu fără temei, că lecturile scenice din ultimii ani ale pieselor horvathiene au prilejuit momente de reală uimire şi încântare pentru toţi cei care nu cunoşteau piesele dramaturgului austriac.

Anca Bradu a intuit foarte bine ce anume comunică scriitorul dincolo de aparent banalele poveşti pe care, tot doar la o privire superficială, ni le povesteşte într-o modalitate aparent realistă. Dacă ar fi să relatăm succint subiectul piesei în discuţie, ar rezulta o poveste arhicunoscută cu „un băiat iubea o fată şi destinul n-a vrut ca ei să rămână împreună".

Într-adevăr, Kasimir şi Karoline intră în scenă ca doi logodnici şi ies apoi, la final, fiecare cu altcineva. Ce banal, nu?

Şi totuşi... Ea a intuit încărcătura de transcendenţă şi zona metaforică a piesei, acest fapt îngăduindu-i să treacă mult peste întâmplările cotidiene şi fără importanţă pe care le conţine adesea dialogul şi să sugereze cauzele declinului unei lumi bulversate, un univers în plină criză economică, capabilă să genereze o şi mai acută criză a valorilor, o pierdere iremediabilă a identităţii şi o însingurare, o alienare tipică acestei lumi. Dacă vă spun ceva aceste motive, sunt sigură că şi Ancăi Bradu i-au „spus" şi acest CEVA se regăseşte în spectacolul ei.

În caietul-program, regizoarea declară, de altfel, că a interesat-o anume *Kasimir şi Karoline*, atât pentru similitudinile surprinzătoare ale timpului în care se petrece acţiunea piesei lui Horvath cu această perioadă actuală marcată de criză în Europa (şi nu numai...), cât şi eternele probleme legate de suflet: dragostea, gelozia, fidelitatea, superficialitatea, indiferenţa şi, nu în ultimul rând, viciile care erodează relaţiile umane etc.

În ciuda aparenţelor, personajele piesei au o profunzime şi o înţelepciune ce le vine cumva din experienţa mai multor generaţii. Simţind desigur acest lucru,

regizoarea le-a lăsat o marjă de încredere, de libertate, astfel că, ascultându-le cum vorbesc şi urmărindu-le cum se mişcă, ai impresia că te afli pe undeva alături de ele, la îndrăgita Sărbătoare a berii.

Nimic mai fals. Ea a lucrat cu maximă atenţie fiecare scenă, cizelând-o şi dându-i strălucire. Actorii au urmat-o cu o fidelitate remarcabilă, înţelegând şi acceptând o viziune regizorală plauzibilă şi coerentă. Şi bine au făcut, fiindcă ei n-au slujit doar ideile regizoarei, ci şi-au slujit şi propriile lor interese, în măsura în care această montare le-a impus o certă înnoire a mijloacelor tradiţionale. A contribuit în bună măsură la reuşita spectacolului şi coregrafia Mălinei Andrei, autoarea unei mişcări scenice adecvate şi a dansurilor executate cu pricepere şi incontestabilă vervă de actori.

Poate părea incredibil, dar vreme de trei ore şi mai bine, spectatorii urmăresc, în mai multe variante, o veche şi totuşi mereu nouă poveste de IUBIRE: prima ar fi cea anunţată de cei doi logodnici, Kasimir şi Karoline, iubire care sub ochii uimiţi ai privitorilor se transformă în indiferenţă, ascunzând în faldurile ei şi gelozie şi mărunte probe de infidelitate; a doua ar fi cea care abia se înfiripă între Schurzinger, croitorul retras şi lipsit de experienţe amoroase, şi Karoline – tânăra însetată de altceva, speriată de rutina şi banalitatea unei căsnicii-capcană, a unei căsnicii-închisoare. A treia este cea dintre Erna şi Merkl Franz, o legătură ciudată, greu de acceptat, între un bărbat violent şi bădăran şi o tânără supusă, iertătoare şi dispusă la compromisuri de tot felul doar pentru că se teme de singurătate.

O alta ar fi în final, cea dintre Kasimir şi Erna, după arestarea bătăuşului Franz: cei doi se consolează reciproc de pierderile suferite, alinându-şi dorurile unul în braţele celuilalt. În fine, nu lipseşte nici aluzia la iubirea carnală, care se rezumă într-o simplă acuplare fizică şi încă pentru bani, frivolele, prostituate de ocazie, Elli şi Maria, îndemnându-se una pe alta la relaţii amoroase cu bătrânii ramoliţi Rauch şi Speer, primul venind din lumea comerţului, al doilea din cea a tribunalelor.

Dacă e să consemnăm contribuţia incontestabilă a actorilor la reuşita acestui spectacol, vom începe cu rolurile doar aparent de mai mică întindere, în fond solicitante şi chiar dificile: *Naratorul* (Csatlos Lorant) prezent în scenă pe tot parcursul spectacolului, întocmai ca un regizor, artiştii trupei din spectacolul prezentat... personajelor la Festivalul berii, fiinţe ciudate aduse de *Prezentatorul*-director menite să atragă publicul plătitor (Dimeny Levente, el însuşi un bun coregraf, se mişcă continuu, execută numere circăreşti, conduce abil reprezentaţia); unul e *Bărbatul cu cap de buldog* (cu o mască bine găsită şi un costum pe măsură, Kiss Csaba e cât se poate de convingător); *Juanita-femeia gorilă* capabilă să ademenească publicul cu numerele ei ciudate, să mănânce praline, dar şi să se revolte când situaţia se înrăutăţeşte a găsit o bună interpretă în actriţa Halasi Erzsebet; siamezii deveniţi aici surorile siameze au în gemenele dansatoare Ramona şi Cristina Gavriş – legate printr-un costum comun – interpretele potrivite; *Doamnei aristocrate* i-a dăruit o siluetă elegantă şi plină de nobleţe actriţa Batho Ida; Kocsis Gyula a jucat rolul *Piticului*, o femeie cu barbă a fost Csepei Robert, un artist pe picioroange Toth Albert, în alte roluri Veress Elod şi Szotyori Jozsef; o femeie grasă a fost Herman Ferenc: un travesti excepţional, ca şi o poftă de joc şi o dăruire formidabilă la acest actor care a dansat neobosit, antrenându-şi partenerii cu o bucurie greu de exprimat în cuvinte; cele două „fete rele“ au alcătuit un cuplu simpatic, nu pentru ceea ce făceau, încercând să cucerească „clienţi ofiliţi“, nici pentru uşurătatea cu care priveau viaţa,

ci pentru umorul cu care traversau situații dintre cele mai greu de digerat; actrițele Fodor Reka şi Ababi Csilla au adăugat personajelor propriul lor farmec; *bătrânii ramoliți* interpretați de Hajdu Geza şi Meleg Vilmos au conturat fără doar şi poate cu talent şi cu umor, două tipuri exacte de funcționari gomoşi şi lacomi, corupți şi puşi pe trai bun şi aventuri galante.

E momentul să spunem că şi costumele au fost bine gândite, în ton cu anii '30, dar şi cu psihologia personajelor.

Kardos M. Robert a creat cu talent şi cu mijloace sumare dar bine gândite, un *Merkl* de o duritate şi o mitocănie de speriat, atrăgându-şi vizibil antipatia publicului. Firtos Edit a trecut cu bine examenul *Ernei* – de la femeia umilită şi disprețuită la cea capabilă să ofere tandrețe şi compasiune.

În rolul neîndemânaticului croitor *Schurzinger*, singuratic şi neobişnuit să curteze fetele, Kovacs Levente jr. a făcut dovada calităților sale interpretative binecunoscute: a fost cald, plin de candoare şi delicatețe, alcătuind un cuplu credibil cu Gajai Agnes care se află aici la unul dintre cele mai bune roluri ale sale: fină, senzuală fără să ştie, de o feminitate debordantă, *Karoline* a sa este o ființă care învață să trăiască pe propriile picioare şi refuză să fie umbra nelipsită, sclava unui bărbat, oricât l-ar iubi. E curioasă, ca orice femeie emancipată, care-şi câştigă singură existența, dar în acelaşi timp e dornică să se şi distreze: găseşte firesc să mănânce o înghețată, să călărească, să bea un pahar de vin sau de bere, să se dea în carusel sau să stea de vorbă şi să râdă cu oamenii din jur şi nu înțelege de ce se supără şi îi face scene de gelozie Kazimir, logodnicul ei. În rolul *Kazimir*, fără focuri bengale, Pal Hunor face figură foarte bună, creând un personaj şters până la un punct, dar tenace şi încercând să țină lângă el, cu încăpățânare şi cu orice preț, o femeie tânără care vrea să trăiască după alte principii. *Erna* nu va fi pentru el o consolare, ci doar un argument menit să trezească gelozia Karolinei. Ambiguitatea personajului au intuit-o foarte bine atât regizorul, cât şi interpretul.

Proiecțiile, absolut necesare pentru crearea ambianței unei serbări populare, cu un imens parc de distracții, au fost, cu câteva mici excepții, adecvate şi binevenite. Orchestra care a cântat *live* a contribuit evident la ridicarea valorii spectacolului: Thurzo Zoltan, Bocskai Timea, Florian Chelu, Hajdu Janos, Simo László.

Nu încheiem fără să remarcăm omogenitatea trupei şi, nu în ultimul rând, poezia spectacolului, poezie ce se infiltrează fără ostentație în relațiile umane după care tânjesc toate personajele, încorporată şi în metafora zborului, a visului, a nevoii de a părăsi din când în când solul realității angoasante: Zeppelinul, aplaudat cu frenezie.

„Iernile vin şi trec, dar omul are o singură viață şi cine ştie de câte ori îi surâde luna mai"...

Un spectacol plin de farmec, de fantezie şi de învățăminte.

Teatrul de Stat din Oradea, Trupa „Szigligeti" (Secția maghiară) – Kasimir şi Karoline **de Ödön von Horvath. Traducerea în limba maghiară: Gáli József. Regia: Anca Bradu. Decoruri şi costume: Dobre-Kothay Judit. Muzica: Horváth Károly. Mişcarea scenică: Mălina Andrei. Cu: Pál Hunor, Gajai Ágnes, Hajdu Géza, Meleg Vilmos, Dimény Levente, Kocsis Gyula, Kovács Levente jr., Kardos M. Róbert, Firtos Edit, Ababi Csilla, Kiss Csaba, Halassi Erzsébet, Herman Ferenc, Csatlós Lóránt, Csepei Róbert, Tóth Adalbert, F. Bathó Ida, Gavriş Christina, Gavriş Ramona, Veress Elöd, Szotyori József. Orchestra: Thurzó Zoltán, Bocskai Timea, Florian Chelu, Hajdu János, Simó László. Data reprezentației: 4 martie 2009.**

Mircea MORARIU

A doua greşeală. Oare ultima?

Construirea minunatei bijuterii arhitectonice care e clădirea Teatrului de Stat din Oradea a durat, la începutul secolului al XX-lea, un an, un an şi ceva. Precedenta renovare nu a cerut nici ea un timp mai îndelungat, dar de atunci a trecut multă vreme, iar o nouă reabilitare se impunea cu stringenţă. A început în urmă cu vreo trei ani şi se prelungeşte excesiv de mult. Pentru cine are timp să le asculte, „factorii responsabili" au pregătite adevărate disertaţii justificative, cel mai adesea fiind invocată o subevaluare a costurilor operaţiei. E ceva mai neclar ce au întreprins respectivii „responsabili" spre a fi sancţionaţi cei care, deşi aveau prin contract obligaţia elaborării unui caiet de sarcini corect, au făcut exact invers. Acum a intervenit „criza economică şi financiară", numai bună să slujească drept motivaţie pentru toate neputinţele şi toate nevrerile. Principalul finanţator al Teatrului, Consiliul Judeţean Bihor, şi inenarabilul său preşedinte tocmai au anunţat că pentru anul financiar în curs nu pot aloca niciun leu continuării lucrărilor. Chiar în aceste zile, Primăria orădeană a venit totuşi cu un plan de salvare. Să vedem cât de viabil.

Toate aceste chestiuni de ordin financiar, administrativ, cărora li se asociază o imensă nepricepere managerială, pentru desluşirea şi relatarea cărora cele o mie şi una de nopţi ale Şeherezadei s-ar dovedi insuficiente, nu pot să îi liniştească pe artişti. Nu trebuie să fii neapărat actor ca să ştii că în această profesie, oricât de multă monedă s-ar bate pe importanţa compoziţiei, anii contează. Că oricât de mult talent ar avea actriţa cutare e puţin probabil ca la 35 de ani să mai fie o Julietă credibilă şi că oricât de înzestrat ar fi actorul *Y* e tare greu să mai fie un Hamlet convingător la 50 de ani. Explicaţiile în conformitate cu care Sandburg a recurs la o licenţă poetică, atunci când a scris că toţi actorii vor să joace Hamlet, şi că mai sunt şi artişti care îşi doresc să îl joace pe Polonius ori pe Claudius, provoacă zâmbete triste. Le-am văzut la propriu.

Aşa încât, cel puţin până la un punct, e de înţeles repertoriul mai mult decât ambiţios pe care l-a anunţat, la începutul stagiunii în curs, conducerea Trupei „Iosif Vulcan" a Teatrului de Stat din Oradea. Cu *Macbeth,* cu *Pescăruşul*, cu *Şatra* şi cu ajutorul unor regizori recrutaţi din spaţiul ex-sovietic s-au gândit diriguitorii Secţiei române că pot înfrunta condiţiilor precare, adesea ostile de la Casa de Cultură a Sindicatelor, că le-ar sta în putinţă să îi convingă pe spectatorii tot mai puţin numeroşi să nu uite complet drumul spre teatru, că ar putea răspunde dorinţei de joc a actorilor. Păi, dacă nicio stagiune internaţională nu se dovedeşte capabilă să contracareze vitregiile vremurilor, atunci ce? Şi nu spunea oare George Banu că marele teatru european nu se mai produce azi neapărat la Londra ori la Paris, ci în spaţiul ex-sovietic, mai cu seamă în Letonia ori Lituania? Ba chiar şi puţin mai departe, în Georgia şi la Novosibirsk? Văzând în toamnă, cu ocazia Festivalului Naţional de Teatru, *Furtuna* de la Magnitogorsk, m- am convins şi eu cât de bun poate fi un spectacol produs la vremea ori după „sfârşitul unei epoci teatrale" în spaţiul cu pricina.

Există oare vreun critic român care să îndrăznească să îl contrazică pe George Banu? Ei, uite că există, tocmai fiindcă George Banu e un comentator prea rafinat al vieţii teatrale ca să agreeze generalizările. Nu toţi regizorii din spaţiul ex-sovietic sunt geniali. Ar fi prea frumos. Şi apoi orice om, cât de cât familiarizat cu teatrul şi

legile lui, ştie că acesta înseamnă înainte de orice spaţiu şi că vicisitudinile unui spaţiu ostil sunt greu de înfrânt, oricât de multă bunăvoinţă ar exista din partea actorilor. Ba chiar şi oricât de mult talent. Aşa încât spectacolul cu *Macbeth* a fost unul debil, slab, malformat, neperformant. Numai că, pesemne, nimeni din conducerea artistică a Trupei „Iosif Vulcan" nu s-a sinchisit să se întrebe de ce şi dacă ambiţiile nu sunt cumva prea mari faţă de realitatea „din teren". E mai simplu să-l priveşti cu ostilitate pe criticul care a încercat să îţi deschidă ochii, ba chiar să nu-l mai pofteşti la premiera următoare, decât să procedezi la un exerciţiu de luciditate şi, poate, chiar la o reconsiderare a planurilor de viitor. Dacă nu chiar la o retragere dintr-un post de conducere pentru care s-a dovedit că nu ai chemare.

Aşa că, după prima greşeală numită *Macbeth* (scuzată, în chip iezuit, şi prin legendele privind ghinioanele ce ar însoţi reprezentarea aşa-numitei *the Scottish Play*), a venit a doua greşeală, ce se cheamă ***Pescăruşul***. Un eşec previzibil. Concretizat ca atare. Să mă explic.

Nu ajunge să vrei să joci Cehov, mai cu seamă atunci când trupa de care dispui nu are, în mod evident, actorii necesari pentru *Pescăruşul*. În cazul în speţă. E mai greu să ai un spectacol izbutit cu o piesă a lui Anton Pavlovici decât unul cu un text al Marelui Will. Cehov a mizat mult pe nuanţe, iar acestea pot fi aduse pe scenă doar de artiştii potriviţi. Cu Shakespeare se mai poate „înţelege", mai poate „negocia" scenotehnica. Cu Cehov mai puţin, ba chiar deloc. Anton Pavlovici e tare năzuros. Vrea şi actori adecvaţi, şi o scenotehnică performantă. Mai pune el şi alte condiţii, doar aparent secundare. Se ştia din vreme de toate acestea, dar, odată semnalul de luptă dat, nimeni nu s-a gândit că e mai bine să fie semnat un armistiţiu. Lupta a continuat, iar acum criticul cârcotaş, rău, defăimător (lista adjectivelor calificative rămâne deschisă amatorilor) consemnează înfrângerea. Nu am nicio îndoială că voi fi iarăşi pedepsit. Pun, aşadar, la dispoziţia, „instanţei" toate „probele" care, nu mă îndoiesc că vor fi astfel „instrumentate", încât să funcţioneze drept „capete de acuzare" împotriva-mi. Dar asta e.

Subiectul din *Pescăruşul* „e de natură estetică", nota G. Călinescu. Când a scris această primă piesă prin care s-a dezis de ceea ce exegeţii numesc „dramaturgia non-cehoviană", Anton Pavlovici a comis o „o erezie genială", aşa după cum socoteşte Leonida Teodorescu în *Dramaturgia lui Cehov* (Editura Univers, Bucureşti, 1972). Însă în momentul în care a introdus în repertoriu *Pescăruşul*, ştiind foarte bine că trupa nu dispune de actorii potriviţi nici pentru Treplev, nici pentru Arkadina, nici pentru Nina Zarecinaia, conducerea Secţiei române a Teatrului de Stat din Oradea a comis un act de *inconştienţă*. Cuvântul e dur, dar îmi asum întreaga responsabilitate pentru el. A fost poftit să monteze spectacolul un regizor de origine lituaniană, pe nume Linas Marijus Zaikauskas, despre care aflu din caietul-program, că ar fi unul stimabil, cu premii, că e regizor principal (probabil prim-regizor) al Teatrului „Starîi Dom" din Novosibirsk. Când a acceptat propunerea, omul nu cunoştea realitatea trupei, fapt care a fost de natură să îmi ridice o seamă de semne de întrebare. Am aflat că, odată sosit la Oradea, regizorul a început caruselul audiţiilor, dar şi Odiseea substituţiilor. Regizorul avea dificultăţi tocmai cu personajele numite de mine mai sus. A mers totuşi mai departe, a dres într-o parte şi a stricat în alte trei sau patru. Merita? Atunci când am primit permisiunea de a vedea o reprezentaţie curentă, cu public tânăr, recrutat dintre elevii şcolilor orădene, am dobândit cu tristeţe certitudinea că nu merita deloc.

Regizorul nu a „brutalizat" textul cehovian sau nu l-a brutalizat prea tare. Doar l-a lungit inutil. Nu şi-a propus să îi plaseze accentele într-un mod prea original. Sau fundamental original. Nu şi-a dorit un spectacol clasic cehovian, cu tăceri prelungite, samovare şi ceşti de ceai îndelung sorbite, dar nu putea să nu mizeze

pe faptul că în *Pescăruşul* mai toate personajele au pasiuni artistice, se gândesc ori vorbesc despre teatru. Până şi *Şamraev* face asta, chiar dacă a fost cândva, în tinereţe, doar un spectator ocazional de teatru de mâna a treia la încropeli anartistice şi mai degrabă tovarăş de beţie al unor artişti fără valoare. De fapt, numai Polina Andreevna, soţia lui, nu se gândeşte la artă, numai Polina şi Medvedenko, ei având cu totul alte griji. Însă nici Medvedenko, învăţător de ţară, nu e un om fără sensibilitate. Aşa încât tema principală a spectacolului se revendică, în conjuncţie cu tema principală a textului, din relaţia viaţă–artă. Cu observaţia că arta e mai puţin preocupantă pentru directorul de scenă decât viaţa. Lucrul apare evident încă din secvenţa de teatru în teatru, aceea a reprezentării piesei lui Konstantin Gavrilovici Treplev. E limpede, piesa e proastă, Arkadina e îndreptăţită să nu-i acorde niciun fel de atenţie, să o ia în zeflemea, Kostea e un veleitar, Zarecinaia o actriţă submediocră. Lucrurile fiind atât de net tranşate încă de la început, aproape că e anulat orice rost al continuării spectacolului. Doar în privinţa lui Trigorin mai avem o seamă de nelămuriri, dar şi ele sunt repede elucidate. Căci devine limpede că şi el joacă în viaţa de zi cu zi un teatru prost, e un scriitor mai slab decât Turgheniev, interogaţiile sale asupra sie însuşi sunt simple „cochetării" ale unui curtezan. Monologul lui e rostit astfel de actorul Daniel Vulcu încât nu ne mai lasă niciun fel de întrebări în privinţa lui.

Arta e, pentru personajele din *Pescăruşul* orădean, doar o mască sub care încearcă să-şi ascundă viaţa ratată. Pe care unii chiar o conştientizează dramatic a fi astfel. Cam prea dramatic şi excesiv de violent. Linas Marijus Zaikauskas le-a cerut actorilor să joace în forţă, să rostească textul tare, cu pasiune, cu disperare. Cei mai mulţi îl strigă. Foarte puţin atenţi la nuanţe. În pofida faptului că regizorul a optat pentru formula spectacolului cu publicul pe scenă, formulă care, în principiu, facilitează comunicarea şi comuniunea cu spectatorul. Formulă care „condamnă" actorii la atenţia pentru nuanţe. Comunicarea nu se produce tocmai din pricina precarităţii acordului fin. Nuanţele le reuşesc doar câtorva interpreţi. Adică Suzanei Macovei, interpreta *Polinei* Andreevna, lui Alexandru Rusu care face un izbutit rol de compoziţie în bătrânul consilier *Sorin*. Richard Balint, iniţial distribuit în Trigorin – care ar fi fost, cred, un *Trigorin* de zile mari – reuşeşte, graţie indiscutabilului său simţ teatral şi talentului său nativ, un *Treplev* posibil. Însă doar atât. Actorul a salvat un personaj, însă permutările generale au compromis alte câteva. Sebastian Lupu e un *Şamraev* mai curând amestec de Othello şi de Shylock, Ioana Dragoş Gajdo e o *Maşa* care joacă mai degrabă Electra, Daniel Vulcu e numai parţial convingător în *Trigorin*, din motivele pe care le-am arătat mai sus, Sorin Ionescu habar nu are, de fapt, ce e cu *Medvedenko*, George Voinese e corect în doctorul *Dorn*, într-un spectacol care nu prea avea cum să fie corect câtă vreme e defectiv de *Arkadina* (Corina Cernea) şi de *Nina Zarecinaia* (Denisa Vlad). Nu ajunge să joci gros, patetic, violent pentru a te identifica cu respectivele personaje. Un exemplu. Corina Cernea strigă, se isterizează, spre a rosti replicile „nu am bani", „unei artiste îi trebuie mereu toalete, astea m-au ruinat pe mine!". În spectacolul realizat pentru Teatrul TV în 1975 de Petre Sava Băleanu, Gina Patrichi evidenţia zgârcenia Arkadinei prin priviri şi prin felul în care, după ce îi dădea bucătarului o nenorocită de rublă, spunea „Împărţiţi-o între voi trei!" Chestiune de nuanţe. Însă nu numai de atât.

În roluri episodice, mai curând de figuraţie specială, îi vedem pe Pavel Sîrghi (*Iakov*) şi pe Răzvan Vicoveanu (*Un bucătar*). Pavel Sîrghi, mai vechi component al trupei orădene, a avut şansa şi unui alt gen de roluri. Dar Răzvan Vicoveanu a fost angajat la Oradea de vreun an şi jumătate, a fost distribuit într-un rol principal din *Comedie pe întuneric*, unde nu a putut dovedi nimic din pricina diletantismului

regizorului, iar apoi în *Macbeth* şi în *Pescăruşul* i s-a cerut, în principal, să care scaune. Eu ştiam că e în sarcina conducerii artistice a unei trupe să se ocupe şi de punerea în evidenţă a potenţialului prezumat al unui actor tânăr, socotit talentat de vreme ce a fost angajat. Se pare că cei care conduc Secţia română a Teatrului orădean nu au astfel de griji.

Pescăruşul nu se validează artisticeşte şi din pricina faptului că păcătuieşte prin colecţionarea în exces a unor scene ratate. Sunt multe naivităţi care se consumă pe scenă – jocul de-a trenuleţul, aruncatul de bani, ş.a.m.d. (unele transferate din filme) fac parte din această categorie. Inutil să insist asupra lor. Dar când e ratată (şi nu deloc, nicidecum din pricina lui Richard Balint care e „evacuat" de pe scenă tocmai când era mai mare nevoie de el) secvenţa tentativei neizbutite de sinucidere a lui Treplev, când prin aducerea în prim-plan a unui poloboc cu spumă e trimisă în derizoriu tentativa disperată de seducţie a Arkadinei, când Treplev se sinucide nebăgat în seamă de nimeni, aşezându-se într-un sicriu a cărui prezenţă la loc vizibil nu se justifică prin nimic, chiar nu mai pot rămâne indiferent. Oare chiar nimeni nu a sesizat cât de încărcată de semnificaţii e scena finală, cât de relevantă pentru caracterul contradictoriu al Arkadinei şi pentru complexitatea raporturilor sale cu fiul ei, încât să nu admită o astfel de amputare?

În concluzie, *Pescăruşul* este, la Teatrul de Stat din Oradea, un eşec. Şi e astfel din pricina inadecvării. A inadecvării textului la posibilităţile trupei, a inadecvării formulei regizorale la spaţiul de joc, a inadecvării prea multor interpreţi la rolurile încredinţate. *Pescăruşul* e, la Teatrul de Stat din Oradea, a doua gravă greşeală din această stagiune. E oare ultima? Şi-o asumă cineva?

Elisabeta POP

„Fericită şi liberă ca un pescăruş...?"

Recunosc că nu mă simt prea confortabil scriind aceste rânduri. De ce? Pentru simplul motiv că, lucrând mulţi ani în teatru, ştiu că nu întotdeauna spectacolul adus în faţa publicului este exact cel pe care conducerea teatrului şi l-a dorit. De multe ori repetiţiile decurg anevoios, regizorii invitaţi nu cunosc îndeajuns trupa, schimbă uneori pe parcurs distribuţia, se ivesc neînţelegeri şi chiar nemulţumiri şi de-o parte şi de alta, toate acestea generând tergiversări, în final rezultând un spectacol care cu greu poate fi numit o reuşită artistică.

În timp ce pregătea deschiderea stagiunii, actriţa Elvira Platon Rîmbu, directoarea artistică a Trupei „Iosif Vulcan" a Teatrului din Oradea a avut bunăvoinţa să stea îndelung de vorbă cu mine, încercând să-mi detalieze Programul gândit de ea în vederea unui posibil interviu pentru revista *Teatrul azi*. Am amânat totul în ideea că vom conversa... spre finalul stagiunii. Şi bine am făcut, pentru că, iată, acum, constatăm, împreună,că prea puţine din entuziastele ei proiecte s-au şi înfăptuit.

Nu căutăm acum ţapi ispăşitori, Doamne fereşte, ci încercăm să vedem care sunt totuşi cauzele acestor neîmpliniri.

Un spectacol discutabil, atât sub raportul textului prelucrat neinspirat, după părerea mea, ca să nu zic stricat de-a binelea de Ion Sapdaru (care a semnat şi regia), altminteri un regizor care a semnat câteva spectacole bune la Oradea, a fost *Chiriţa* lui Alecsandri. Ea a devenit „Chiriţa... europarlamentară", dobândind în respectiva versiune scenică un haz cam scremut, deşi Daniel Vulcu a demonstrat că are toate datele pentru un travesti absolut convingător şi suficient umor pentru a fi o Chiriţă plauzibilă, iar ceilalţi interpreţi, fără excepţie, au jucat cu o poftă de invidiat. Numai că toate acestea nu ajung...

Ideea Elvirei era să aducă spre teatrul orădean câţiva regizori din zona rusească, dat fiind că ea însăşi (fiind din Chişinău) e absolventa unei foarte apreciate şcoli teatrale ruseşti. Viitorii colaboratori veneau din Georgia, Ucraina şi Lituania, având cu toţii o solidă şcoala de teatru şi numeroase colaborări în străinătate.

Andro Enukidze a semnat regia unui spectacol *Macbeth* care, având şi neşansa să se joace pe scena improprie a Casei de Cultură – unde teatrul funcţionează de doi ani, de când clădirea teatrului se află în reparaţii interminabile, cum am aflat, din lipsă de fonduri şi, mai ales, de bunăvoinţa forurilor judeţene – n-a fost ceea ce se cheamă un succes, ba aş zice, chiar că a fost un semieşec. E drept că după primele două reprezentaţii crispate şi dezamăgitoare, a treia mi s-a părut ceva mai relaxată şi mai inteligibilă, dar în nici un caz nu a fost evenimentul artistic pe care se sconta. La urma urmei, intenţiile, oricât or fi ele de bune, nu sunt suficiente. Nu ne propunem acum să analizăm cauzele nereuşitei, deşi ar merita să facem acest lucru, sau şi mai potrivit ar fi ca analiza să fie făcută de conducerea teatrului, împreună cu cei implicaţi, ca astfel să înveţe toată lumea, ca la meciurile de fotbal, din greşeli...

A urmat ***Pescăruşul*** despre care dăm samă mai la vale şi ar fi urmat *Şatra* (după piesa lui Gorki), spectacol muzical, dar se pare că regizorul invitat n-a mai putut onora... invitaţia, din nu ştiu ce motive, spectacolul fiind rapid înlocuit cu *Răpirea sabinelor* în regia actorului Daniel Vulcu. De altfel, tot un actor, Sebastian Lupu, a semnat unul dintre spectacolele de succes la public, comedia *Desculţ în parc*.

După această lungă, cam prea lungă dar, cred, necesară introducere, să vedem ce s-a dorit şi ce a ieşit din montarea capodoperei cehoviene.

Pescăruşul s-a mai jucat la Teatrul orădean în anul 1972, în regia foarte tânărului pe atunci Alexandru Colpacci şi scenografia Floricăi Mălureanu, invitată pentru rolul Ninei Zarecinaia fiind Ruxandra Sireteanu. A fost un spectacol frumos, bine construit, jucat cu eleganță şi cu o dragoste care şi azi mă emoționează. Au strălucit, de-a dreptul, în celelalte roluri, actorii Simona Constantinescu, Eugen Harizomenov, George Pintilescu, Ion Mâinea, Jean Săndulescu, Doina Ioja, Grig Schițcu, Ion Martin, toți, vă dați seama, toți plecați în lumea umbrelor, din acea distribuție mai existând printre noi doar Dorina Păunescu şi Virginia Rogin. Cer iertare pentru unda de sentimentalism pe care am introdus-o fără voie, dar n-ar fi rău să ne pună uneori pe gânduri efemeritatea actului scenic... ca şi cea a vieții artiştilor... şi a noastră, de fapt, a muritorilor de rând...

Spectacolul de la Oradea, din anul de grație 2009, în regia lui Linas Marijus Zaikauskas s-a jucat cu publicul pe scena aceleiaşi Case de Cultură despre care am pomenit. Scenografa Margarita Misyukova – invitată şi ea – a imaginat un colț de natură, aşa cum de altfel cere autorul, cu scenuța improvizată în dreapta spațiului de joc, ceea ce face ca Nina să fie urmărită de spectatorii reali, nu de cei din piesă, mai ales din profil, atunci când îşi rosteşte monologul din piesa lui Treplev. Câțiva copaci destul de rudimentar lucrați şi care, în plus au, fiecare, colivii, mai mult chiar, pe unul din ei Trigorin agață, din când în când şi cam fără niciun sens, câte o foicică din carnețelul lui, de parcă îşi trimite ideile – şi aşa puține şi culese cu sârg de peste tot – în neant. Mai mult chiar, în scorbura unuia dintre copaci se află un bărulet din care trag câte-o duşcă lacheul şi bucătarul – doar amintit în text, dar prezent şi fizic în spectacol. Ceea ce n-am să înțeleg însă în nici un chip este prezența sicrielor în spectacol, ba chiar utilizarea lor într-un mod greu de imaginat: acolo îl culcă pe bătrânul Sorin, cel atât de speriat de boli şi de moarte. Asta în scena în care Polina îi mută aşternutul în camera lui Treplev, ca să fie mai aproape de nepotul cel drag. Ei bine, regizorul duce mai departe gândul morbid şi îl aşază în acelaşi sicriu şi pe Treplev în scena finală, glonțul cu care se sinucide nu se aude, dar ghicim că s-a sinucis, fiindcă îşi trage singur capacul sicriului şi aşa se şi termină spectacolul, fără acel moment foarte în spirit cehovian, în care Arkadina aude zgomotul suspect, dar Dorn o linişteşte spunându-i că o fi pocnit ceva în trusa lui de medicamente, după care îi şopteşte lui Trigorin: „ia-o de aici, Konstantin s-a împuşcat".

Am mai reținut o scenuță fără logică: deşi se spune clar că Arkadina le dă doar o rublă tuturor servitorilor s-o împartă între ei, îi vedem la un moment dat că toți aruncă monede în lac, probabil în ideea că se vor întoarce acolo... şi vor fi fericiți.

Publicul nu înțelege nici de ce argații adună seva din copacii parcă pansați, în borcane. Şi nici de ce se ascunde bucătarul în W.C.-ul postat de altfel neinspirat în chiar mijlocul scenei şi bea.

Cred că regizorul a încercat să schimbe cu orice preț ceva din ceea ce propune autorul şi cam ce şi-ar putea imagina publicul că ar prinde viață scenică într-o reprezentație cehoviană. În acest caz îmi pun întrebarea: în cine nu avea el suficientă încredere, în text, în actori, în spectatori? Fiindcă el a complicat inutil scene simple şi superbe care nu aveau nevoie de nicio cosmetică sau sofisticăraie. Îmi vine în minte scena extraordinară în care Arkadina, în disperarea ei că l-ar putea pierde pe Trigorin, încearcă o ultimă stratagemă: un atac, ca să zic aşa... sexual. Cam astfel l-a gândit şi Cătălina Buzoianu în minunatul ei spectacol (scenografia: Lia Perjovschi) de la Teatrul Mic, unde Valeria Seciu (o Arkadină fantastică) i se oferea discret, ce-i drept, lui Trigorin (Mircea Albulescu, pasionat şi vulcanic),

lăsându-ne impresia că unul dintre atuurile ei era şi priceperea-i femeiască de a-l seduce permanent.

Ei bine, regizorul Zaikauskas îşi imaginează că Trigorin trebuie musai să facă o baie înaintea plecării şi rezolvă povestea asta aducând în scenă un hârdău în care intră şi Arkadina, acolo în apa (cu spumă abundentă!) petrecându-se, pasămite, acuplarea celor doi. Cam incertă şi cam stânjeniți cei doi. Asta, deşi Cehov, un pudic, nu indică decât o linguşire la nivel verbal, o adulare exagerată şi mieroasă a lui Trigorin de către amanta cam veştejită care era Arkadina. Iar Trigorin, slab şi indecis, cedează uşor. Actorii, Corina Cernea (ea şi-a gândit minuțios personajul şi l-a rezolvat" profesionist, dar i-a lipsit ceva din aerul capricios şi superficial al fostei vedete şi sex-apealul de care cred că ştia Arkadina să uzeze în relațiile cu bărbații) şi Daniel Vulcu (prezență plăcută, dar, paradoxal, uşor antipatică – îi fermeca pe toți în afara lui Treplev – personaj bine construit, cu angoasele lui prefăcute şi modestia lui simulată), actorii, zic, au respectat cu strictețe, chiar cu sfințenie, indicațiile regizorale, aşa încât nu li se poate reproşa nimic, sau aproape nimic: regizorul nostru, stăpânul nostru, nu? Ehe, aici ar fi încă multe de spus şi poate ar merita o discuție amplă...

Dar, ca să fiu dreaptă, regizorul a găsit şi câteva imagini, şi frumoase şi originale, pentru a exprima stările sufleteşti ale personajelor: să amintesc scena în care îl vedem pe *Treplev* (Richard Balint este unul dintre actorii născuți parcă să interpreteze faimosul personaj) jucându-se cu pantofii: unul al lui, celălalt al Ninei, imaginând apropieri şi tandrețuri pline de gingăşie ale posesorilor lor; apropieri care nu au loc decât în visul său ascuns, fiindcă Nina se îndrăgosteşte de mediocrul Trigorin care o fascinează pur şi simplu.

Apoi să mai amintesc scena în care mama, uitând o clipă că e o mare actriță, încetează să mai joace şi să se mai prefacă, îl pansează pe Konstantin, sau, mă rog, încearcă s-o facă, în nota ei superficială, bântuită totuşi de amintiri legate de viața lor fericită de dinaintea nenorocitei relații cu Trigorin.

Treplev este un coleric, e drept, dar actorul țipă prea mult, văduvind astfel personajul, cu câteva notabile excepții, de momentele de tristețe veritabilă şi de duioşie autentică.

Prezența *Polinei* (Suzana Macovei, această actriță excepțională, se află la o creație remarcabilă) – care, de fiecare dată, este greu de uitat: ea e când geloasă, pe trecutul ca şi pe prezentul lui Dorn (marea ei iubire, unica ei iubire), când înspăimântată de viitorul ce-o aşteaptă, când umilită de grobianismul unui soț pe care nu l-a iubit niciodată, când plină de milă față de Maşa (în al cărei destin îşi vede propria tinerețe risipită), dar întotdeauna foarte foarte tristă – constituie iarăşi un punct pozitiv al spectacolului. În bună măsură mai sunt convingători şi actorii Alexandru Rusu – un *Sorin* căruia tânărul actor i-a compus o figură foarte bună, un bătrân grăsuț şi ipohondru, dar care se dovedeşte atent şi delicat cu cei din jur; personajul devine simpatic şi se reține.

Sebastian Lupu este un *Şamraev* dur şi veşnic pus pe harță, prost crescut şi lipsit de delicatețe (totuşi, nu cred că trebuia îmbrăcat în uniformă militară, el fiind acum locotenent în retragere, de fapt un simplu administrator copleşit de grijile gospodăriei, iar excesul de duritate şi de nervozitate n-a fost în favoarea personajului). L-aş adăuga şi pe Sorin Ionescu în *Medvedenko*, meritul lui fiind acela că a găsit câteva momente pe care le-a exploatat în favoarea acestui personaj, gândit adesea doar pe coarda umilinței şi a resemnării; deşi are un fizic plăcut care nu l-ar fi recomandat pentru acest rol (*Medvedenko* e mai curând un flăcău sfrijit, urâțel şi neîndemânatic), actorul a mizat pe voința şi ambiția personajului, şi n-a greşit.

Dar ce caută oare halatul de mătase cu care apare la un moment dat fără nicio justificare, doar aceea că l-a „împrumutat" de la viitorul socru? E clar că acest obiect e din altă piesă, cum se spune...

Pe George Voinese (în *Dorn*) de-abia dacă îl reţii, şi asta nu pentru că actorul n-ar avea o figură demnă de reţinut, ci pentru că prezenţa lui este voit, impus, incoloră: apatic şi plictisit, el tace, dar nu ca un înţelept, ci ca un absent. Păcat, fiindcă are totuşi două scene unde „se vede": în scena cu Polina i se citeşte pe faţă o imensă silă, iar în cea cu Maşa, o tresărire de milă amestecată cu regretul după viaţa lui care a fost un eşec.

Ioana Dragoş Gajdo este o actriţă foarte bună, pe care o urmăresc cu atenţie şi simpatie de la debut: temperamentul ei vulcanic, nestăpânit însă cu grijă a făcut ca Maşa ei să fie excesivă, atât ca ton, cât şi ca trăire scenică. Din această pricină, personajul a pierdut din nuanţe, devenind uneori monoton şi chiar obositor; o asigur că oricum ea s-ar fi „văzut" şi dacă punea o uşoară surdină exceselor, sau mai ales dacă o punea...

Nu acelaşi lucru se petrece şi cu foarte tânăra Denisa Vlad, căreia regizorul i-a oferit pe de o parte şansa extraordinară de a juca rolul *Ninei Zarecinaia*, rol atât de râvnit de tinerele actriţe în cei peste o sută de ani de la premiera absolută a *Pescăruşului*, dar pe de alta, n-a condus-o atent spre personaj, impunându-i atitudini cel puţin ciudate dar oricum neconforme cu personajul. E limpede că rolul o depăşeşte, deşi recunosc că ea a făcut tot ce-a putut să ne convingă că este Nina. În câteva scene scurte a şi convins, dar pe porţiuni mici, în rest i s-au impus atât o mişcare excesivă, cât şi un ton continuu ridicat, ceea ce, evident, a dus la o sărăcire a personajului. Cum e posibil să-i ceri unei actriţe debutante să strige „Eu sunt un pescăruş", urcându-se eroic de nu ştiu câte ori pe masă (?), când Nina vine la Treplev obosită şi flămândă, aproape leşinată?

O notă bună celor trei actori cărora li s-au încredinţat rolurile argaţilor (Pavel Sârghi şi Kovács Csaba) şi al bucătarului (Răzvan Vicoveanu): ei au fost sincer ataşaţi de personaje, fiind prezenţe absolut necesare pentru întregirea atmosferei spectacolului.

Vreau să cred că vorbele mele nu-i rănesc pe actorii care, după părerea mea, n-au convins pe deplin. N-aş vrea acest lucru, nu cred că merită ei un astfel de tratament, dar nici nu pot să nu spun exact ce-am văzut şi care este opinia mea în legătură cu ce-am văzut; în fond e doar o părere personală şi s-ar putea să greşesc şi eu, nu?

Apreciem sincer opţiunile repertoriale stimabile, iniţierea şi încurajarea Proiectului CEHOV, un proiect ambiţios care, în mare măsură s-a soldat cu realizări merituoase: spectacolele de la sala Studio cu *Ursul* (regia Petre Panait), *Tragedian fără voie* (regia: Emil Sauciuc), *Cântecul lebedei* şi *Despre efectul dăunător al tutunului* (în regia lui Eugen Ţugulea), în pregătire şi *Cerere în căsătorie* (tot în regia lui Petre Panait). Şi ne exprimăm speranţa că în viitor opţiunile teoretice valabile se vor materializa în realităţi pe măsură.Există suficinte premise şi încă destul entuziasm.

Teatrul de Stat din Oradea, Trupa „Iosif Vulcan" – Pescăruşul **de Anton Pavlovici Cehov. Traducerea: Elisabeta Pop. Regia artistică şi ilustraţia muzicală: Linas Marijus Zaikauskas. Scenografia: Margarita Misyukova. Adaptarea scenariului: Elvira Platon-Rîmbu. Cu: Corina Cernea, Richard Balint, Alexandru Rusu, Denisa Vlad, Sebastian Lupu, Suzana Macovei, Ioana Dragoş Gajdo, Daniel Vulcu, George Voinese, Sorin Ionescu, Pavel Sîrghi, Răzvan Vicoveanu, Kovács Csaba; Data reprezentaţiei: 31 martie 2009.**

ARAD

Mircea MORARIU

Șotron cu Tartuffe

Am citit, de-a lungul anilor, destule anchete, apărute în paginile revistelor mai mult sau mai puțin „de specialitate", grupate mai toate sub titlul *Critica criticii*, în care creatorii (fie ei actori, regizori ori scenografi) erau poftiți să creioneze portretul criticului ideal. Mai în glumă, mai în serios, am ajuns la concluzia că idealul cu pricina trebuie să aibă o natură schizoidă. În fond, criticul înseamnă un om mai informat decât regizorul, actorii, secretarul literar şi publicul la un loc, dar care nu cumva să se lase copleşit de informație atunci când comentează un spectacol. Se impune să fie un om cu o memorie capabilă să se ia la întrecere cu cea a unui computer, dar care, Doamne fereşte! să îşi amintească vreodată că un anume text a prilejuit spectacole mai bune ori mai interesante decât cel la care ia parte şi căruia se presupune că îi va scrie cronica.

De exemplu. E bun criticul care ştie ce luptă a trebuit să ducă Molière spre a-şi vedea pe scenă celebrul lui ***Tartuffe***, dar e pedant şi refractar la nou acel comentator ce invocă lupta cu pricina în favoarea respectului pentru piesă. Nu se poate ca un critic să vină la Teatru fără să fi recitit cu cel mult o oră înaintea ridicării cortinei textul piesei, dar e cum nu se poate mai demodat acel critic ce îşi invoca relectura în apărarea vreuneia dintre opiniile sale. De fapt, nici nu e critic, e un biet filolog, iar de filologi nu mai are nevoie nimeni în ziua de azi! E admirabil criticul care ştie tot ce au scris despre Molière, Lanson, René Jasinski, Antoine Adam, Robert Horville ori Genette şi alții asemenea lor, dar e un pedant cel ce îi convoacă în argumentație. E obligatoriu ca un critic să ştie că *Tartuffe* a prilejuit în România câteva importante spectacole-eseu ori spectacole-problemă (precum cel al lui Dan Micu de la Naționalul târgumureşean, cel al lui Tocilescu de la „Bulandra" ori cel de la „Casandra" montat de, pe atunci, studentul-regizor Laurian Oniga, dar e agasant şi învechit (de secol XX, pardon, ba nu, de secolul al XIX-lea!) criticul care vrea alte şi alte spectacole a căror anvergură artistică şi ideatică să fie comparabilă cu cea a celor sus-menționate.

M-am gândit la toate acestea după un spectacol, nicidecum eseu şi deloc problemă, montat la Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad de regizorul Dan Vasile. Montare care, dacă ținem seama de Cuvântul către public intitulat tandru şi personalizat *Drag spectator*, redactat în versuri de directorul de scenă, probabil spre a reprezenta un fel de contrapunct pentru adaptarea după traducerea parțial în proză a lui Romulus Vulpescu, de care se slujeşte spectacolul, nu şi-a dorit să problematizeze, nici să genereze dileme, doar să ne distreze şi să ne avertizeze. Drept pentru care piesa lui Molière e numai un pretext, aşa încât *Tartuffe*–piesa şi Tartuffe–personajul sunt ajustați, remixați şi redimensionați. Textul e drastic decupat ca să încapă într-un spectacol de mai puțin de două ore. Personajul e remodelat şi ni se înfățişează ca un fals mormon care vorbeşte cu accent englezesc până în clipa în care se vede stăpân pe situație şi îşi afirmă victoria şi dreptul la proprietate dobândit mişeleşte neaoş româneşte, dar şi în încă vreo patru–cinci limbi străine, subliniindu-şi multilingvismul. Orgon din spectacolul lui Dan Vasile nu mai e salvat de Regele-Soare aşa cum a fost Orgon al lui Molière, nici de nimeni altcineva, indiciu limpede că azi orbirea se plăteşte încă şi mai scump, iar impostura e încă şi mai agresivă.

Sigur că acei spectatori care au deschis larg baierele sacului aşteptând spectacolul-eseu, spectacolul-problemă trebuie să îşi pună pofta în cui în faţa şotronului cu Molière ori cu piesa, căci este un spectacol care mizează tare puţintel pe idee, şi foarte mult pe râs. Spectatorii mai puţin pretenţioşi râd în voie, râd cu poftă, râd sănătos, profund neintelectual. Numai că scenariul de spectacol elaborat de Dan Vasile sărăceşte textual şi subtextual piesa lui Molière, având totuşi meritul de a nu o face vulgară, deşi mai scapă două trei ocheade la public. În plus, scenariul mai e şi coerent şi, la urma urmei, esenţa poveştii rămâne nealterată. Se vede treaba că ajunge. Astfel încât spectatorii râd ei cu poftă, dar pleacă de la spectacol deopotrivă avertizaţi asupra pericolului credulităţii şi asupra agresivităţii imposturii. Misiune îndeplinită! Unde mai pui că avertismentul le e transmis deloc didactic de o distribuţie nu întru totul omogenă, nu la fel de performantă, dar care deţine însuşirea de a avea în cele trei roluri-cheie actori buni, foarte buni, de un indiscutabil profesionalism. Energică, fanatică şi fanatizată, iar la sfârşit mofluză, *doamna Pernelle* are savoare în evoluţia Dorinei Darie-Peter, felul în care Doru Nica (*Orgon*) pune întrebarea-cheie „şi Tartuffe?" e mai mult decât delicios, iar Tartuffe are – ca să păstrăm registrul culinar, deloc abuziv de vreme ce s-a mizat pe un spectacol digestiv – sare şi piper, în interpretarea lui Zoltan Lovas. Altfel spus, actorul practică un joc străjuit de simţul măsurii, nu cade în capcana îngroşării vulgar-simplificatoare. Mi-au mai plăcut (în măsura limitată în care mi-a plăcut spectacolul) Alina Danciu (*Elmire*), Roxana Sabău (*Marianne*), Oltea Blaga (*Dorine*). Mi-au fost mai puţin pe plac (în măsura mai puţin limitată în care m-a nemulţumit montarea) Alex Mărginean (*Valère*), Marian Parfeni (*Damis*) şi Ionel Bulbuc (*Cléonte*).

Înţeleg că Dan Vasile şi-a dorit ceea ce se cheamă „un spectacol de public". Dar dacă a intenţionat doar atât, nu pot să nu mă întreb de ce nu a ales un alt text. Sunt, slavă Domnului!, atâtea. Ai căror autori au pătimit mult mai puţine spre a şi le vedea pe scenă.

Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad – Tartuffe **de J.B.P. Molière. Regia: Dan Vasile. Adaptare după traducerea lui Romulus Vulpescu. Decor: Laurian Popa. Costume: Luminiţa Penişoară. Light design: Lucian Moga. Cu: Dorina Darie Peter, Doru Nica, Alina Danciu, Marian Parfeni, Roxana Sabău, Alex Mărginean, Ionel Bulbuc, Zoltan Lovas, Oltea Blaga ş.a. Data premierei: 14 martie 2009.**

BACĂU

Carmen MIHALACHE

Codiţa de drac

În urmă cu vreo doi ani, Bogdan Ulmu, prolific şi ludic, după cum îl ştim, scotea la iveală o cărticică intitulată *Ion Creangă, dramaturg fără voie*, care conţinea şase scenarii după povestirile humuleşteanului. Aşezate în pagină acestea sunau bine, cerându-şi dreptul şi la o existenţă scenică, Bogdan Ulmu, în calitate de regizor, de data asta, neîntârziind să treacă la fapte. Invitat la Teatrul de Animaţie Bacău, el a ales spre reprezentare povestea lui ***Stan Păţitul***, în care vede *un Faust invers, căci Chirică, trimisul lui Scaraoschi, „Scara", nu-i cere nimic important eroului titular (Stan); el, drăcuşorul, e cel care pătimeşte: Chirică e aici*

În prim-plan Marlene DUDUMAN ULMU

cel pățit căci, cum spune textul nostru „a fost trimis în delegație pe pământ, adică acolo unde Infernul e mai palpabil decât în adâncuri". Scenariul este unul plin de originalitate şi accente moderne, croit în spirit postmodernist. Autorul mânuieşte abil şi inteligent modul parodic, elementele de intertextualism şi comicul de factură subțire, intelectuală dând savoare întregului. În plus, replica e vivace, spirituală, calambururile se țin lanț, înlocuind cunoscuta „vorba ceea" a lui Creangă, astfel că spectatorii sunt cuceriți de surprinzătoarele asocieri de cuvinte şi de intervențiile ironice ale actorilor care ies din personaje după formula teatrului în teatru, comentând anumite scene. Bogdan Ulmu e inventiv şi atent la nuanțe, ca şi la ansamblul montării, care este una miezoasă şi bine mişcată, într-un ritm susținut, alert.

Într-un decor cu stilizate elemente de rusticitate, sugestiv şi uşor maniabil (imaginat de scenografa Cristina Ciobanu), povestea lui Stan Pățitul curge fără poticniri, grație interpretărilor actoriceşti.

În rolul *Povestitorului* (arhiprezent, un fel de „meneur du jeu", care face cu ochiul publicului, complice, plasând câte o vorbă de duh vizavi de întâmplările de pe scenă), experimentata actriță Sorina Moian e cât se poate de potrivită, ataşantă în evoluția ei scenică. *Stan*, flăcăul tomnatic pe care numai dracul îl mai poate însura, capătă înfățişarea lui Cristi Bratu, apărând ca un gospodar cu statură solidă şi cu stare, dar mai greoi, mai „stătut". Pare mai încet la minte, fără agerime, caracteristici puse în valoare cu mijloace actoriceşti adecvate. Ajutorul lui Stan e drăcuşorul *Țâcă* ulterior *Chirică* (acesta pătimeşte mai mult, după cum ne atrage atenția scenaristul şi regizorul spectacolului), întruchipat de Marlene Duduman Ulmu cu naturalețe şi un farmec ghiduş, cu treceri de la o stare la alta iscusit gradate. O reuşită deplină! Acelaşi lucru este valabil şi pentru Andreea Sandu Dominte,

Scaraoschi (*Scara*) al ei fiind o figură care îți rămîne în memorie. Îmbrăcată (ca un pop-star) într-un frac de catifea roşie, cu un joben din care ies cornițele, actrița se mişcă pe scenă cu un dinamism, o plasticitate şi o poftă de joc absolut admirabile. Alice Volbea este *Nevasta lui Stan* şi alte câteva personaje păpuşi (*Pețitoarea, Ateul, Un animal de ogradă*) cărora le insuflă, cu dăruire şi talent, viață şi culoare, Eugen Ionescu are aplomb şi mult firesc în aparițiile sale năstruşnice (*Urâtul, Un Socru)*, iar Liliana Isbândă conturează pregnant genul „talpa iadului" pe *Babă* adică, şi pe *Soacra lui Stan*. *Stan Pățitul* e un spectacol al mijloacelor combinate, cu actori la vedere şi cu păpuşi (sculptură şi pictură: Liliana şi Edi Laşoc, inspirați), funcționând bine în toate compartimentele. Muzica lui Geo Sfaițer e plăcută, foarte sprințară, accentuând elementele pitoreşti ale întâmplărilor din scenă. Interpretarea este *live,* actorii evoluând cu o vădită poftă de joc într-o montare modernă, „updatată". Mă gândeam, când am citit scenariul, că umorul de factură cultă al autorului (care face risipă de paradoxuri şi jonglează cu oximoronul, lansând mixturi lexicale uşor prețioase) nu o să fie prizat de micii spectatori. Dar, m-am înşelat, copiii noştri sunt adeseori mai inteligenți decât noi, au o sumedenie de noi cunoştințe, alt tip de receptare, dovadă fiind hazul şi reacțiile lor prompte de la premieră. De altfel, *Stan Pățitul* este un spectacol pentru toate vârstele, nu doar o jucărea uşure. Pentru că finalul (în care Stan descoperă, cu stupoare, că pruncul său are o codiță de drac) e derutant şi neliniştitor, de natură să ne pună pe gânduri. Carevasăzică, infernul e în noi, aici, pe pământ. Sau, mai drept spus, „în ziua de azi, dacă n-ai nişte draci prin minte, te mănâncă sfinții".

Teatrul de Animație Bacău – Stan Pățitul **după Ion Creangă. Scenariul şi regia: Bogdan Ulmu. Scenografia: Cristina Ciobanu. Muzica: Geo Sfaițer. Cu: Cristi Bratu (*Stan* zis şi *Ipate*), Marlene Duduman Ulmu (*Țâcă,* ulterior *Chirică),* Andreea Sandu Dominte (*Scaraoschi),* Sorina Moian (*Povestitorul),* Alice Volbea (*Actrița* 1, *Pețitoarea, Ateul, Nevasta lui Stan, Animal de ogradă),* Liliana Isbândă (*Actrița* 2, *Baba, Soacra lui Stan, Animal de ogradă),* Eugen Ionescu (*Un Actor, Urâtul, Un Socru, Animal de ogradă).* Data premierei: 2 aprilie 2009.**

TÂRGOVIŞTE

Constantin PARASCHIVESCU

Premieră-mărțişor

„Pe 1 martie, începând cu orele 19, vă invităm la teatru pentru a întâmpina primăvara cu umor. Un umor cu tâlc, atemporal şi tonic". Cu aceste cuvinte *de mărțişor*, transcrise într-o foaie care înlocuieşte, din motive financiare, obişnuitul caiet-program, ne-a întâmpinat colectivul Teatrului „Tony Bulandra" din Târgovişte la premiera – numită chiar „premiera-mărțişor" – piesei shakespeareene *Comedia erorilor*, pusă în scenă de Louise Dănceanu. Regizoare care e la a doua întâlnire cu acest teatru din vechea cetate domnească, în 2006 montând aici *Amorul pictor* după Molière, iar teatrul e, la rândul lui, la a doua întâlnire cu Shakespeare, după tragedia *Romeo şi Julieta* din stagiunea 2007–2008. Nu ne mirăm că o foaie înlocuieşte programul tipărit, câtă vreme cele câteva afişe colorate din exterior sunt

Scene din spectacolul *Comedia erorilor* de W. Shakespeare

ale unor spectacole din trecut, cel de acum e doar un titlu caligrafiat pe o hârtie albă, iar însuşi directorul, domnul M.C.Ranin, mulţumind publicului la începutul reprezentaţiei că a onorat invitaţia la un mărţişor artistic, a ţinut să precizeze că scenografia pe care a semnat-o e, din lipsă de fonduri, cam rudimentară, costumele de epocă (impecabile şi elegante, de altfel) fiind confecţionate prin recondiţionarea unora mai vechi. Asta, pentru că *bugetul alocat Teatrului „Tony Bulandra" de către Consiliul local asigură doar fondul de salarii*...

Să trecem la cele vesele. E vesel spectacolul târgoviştean cu prima comedie a lui Shakespeare, datând din 1582? E, în spiritul farsei propriu-zise, care mizează pe deruta asemănărilor fizice ale gemenilor şi stârneşte râsul copios prin efectul încurcăturilor provocate. Multiplicate de Shakespeare prin dublarea gemenilor principali, *Antipholus*, cu încă o pereche, a slujitorilor *Dromio*. Lanţul de confuzii, nedumeriri şi perplexităţi sporeşte considerabil, accentuând pentru noi hazul, pentru protagonişti exasperarea. Ceea ce regizoarea fructifică ingenios, prin intensificarea ritmului şi crearea unor tipuri caricaturale savuros diversificate. Astfel, dacă pentru *Duce* şi însoţitorii lui recurge la contraste – Cătălin Babliuc (*Ducele*), preţios, ferat, împăunat; Marin Grigore (*doctorul Pinch*), lung, deşirat, nătâng; Radu Micu (*Un apropiat al Ducelui*), mic la propriu, tichie pe cap, ochelari pe nas, cărturar parcă dezorientat –, pentru perecha feminină Adriana–Luciana foloseşte trăsături complementare de ţinută şi comportament – seniorială Ana Maria Oglindă, volubilă şi cu farmec tineresc, Graţiela Teohari. Imprimă extravagante profiluri burleşti unei *Curtezane*, care irumpe în scenă ilar, balansând erotic posteriorul şi agresând cu „pumnalele" sânilor masculul trufaş din preajmă, Antipholus – şi *Emiliei*, stareţa şi mama gemenilor – în travestiul hazos al lui George Bonceag, ivit din trapa „monahală" cu voce suavă, picioare scurte sub sutană şi mers de raţă. Inspirată şi distribuirea gemenilor, interpretaţi – conform tradiţiei – de acelaşi actor, Liviu Cheloiu (*Antipholus din Efes*, *Antipholus din Siracuza*), Alexandru Bogdan (*Dromio din Efes*, *Dromio din Siracuza*). Figură de muschetar primul, impunător, vânjos, cu alură virilă şi... un singur amendament: lipsa unui detaliu de diferenţiere între cel din Efes şi cel din Siracuza. Ceea ce se regăseşte la cei doi Dromio, printr-o cipilică albă pe cap la cel din Efes, aură debusolată şi chiar speriată la cel din Siracuza, într-una din cele mai spectaculoase creaţii comice.

Regizoarea dă şi o amprentă de carnaval *quiproquo*-urilor la începutul reprezentaţiei, când scena e invadată de un grup grotesc, în mantii negre şi mîşti albe pe faţă, în dezlănţuire coregrafică delirantă şi muzică aparte. Două gheme se deşiră din trapa monahală dinspre fundal şi din culise. Alte două trape se deschid şi se închid pe rând spre final, pe unde se furişează personajele urmărite, unele iau calea puşcăriei, altele se ivesc mânioase, dispar, apar, într-un iureş frenetic care, de la un moment dat, devine pură vânzoleală, carusel de strigăte şi ameninţări. Cine pe cine fugăreşte nu mai ştii, nu mai ştii nici cine pe cine recunoaşte. Asta din pricină că *Aegon*, tatăl gemenilor – Puiu Jipa – e ridiculizat fără noimă de la început, fără glas, figură de azil cu barbă-măturoi, o plăcuţă de identificare pe piept din care însoţitorul lung şi nătâng al Ducelui încearcă să descifreze ceva. Dar o face mai rău ca Ipingescu la lectura gazetei şi din toată bolboroseala nu se înţelege nimic, şi nu ştii (dacă nu cunoşti piesa) cine e şi ce caută amărâtul pe-aici. De mirare, la o punere în scenă vioaie, cu vervă, în spirit modern şi antrenantă expresivitate, unde câteva aluzii la zilele noastre ne binedispun (dublul sens al lui

Ariel, referirea la Nicole Kidman, un ecou din Zița și, mai ales, sugestia de pus pe gânduri „e ceva prin aer!"). Regizoarea face și o referire în foaia-program la *exorcizarea păcatului gemenilor*, întrucât – spune dânsa – într-o străveche credință populară, geamănul era socotit o *anomalie*. Da, la unele populații africane, dar se spune că la nașterea lor intervenea și un zeu, nu numai un demon. Și, oricum, au trecut câteva milenii peste prejudecata păcatului, și dualitatea ființelor identice a căpătat și conotații benefice, de care nu erau străini nici Shakespeare, nici Goldoni, nici chiar anticul Plaut cu *Menechmii*. E spectacolul Louisei Dănceanu o exorcizare? Nu cred.

Teatrul „Tony Bulandra", Târgoviște – Comedia erorilor **de William Shakespeare. Regia: Louise Dănceanu. Scenografia: Mc Ranin. Cu: Liviu Cheloiu (*Antipholus din Efes, Antipholus din Siracuza*), Alexandru Bogdan (*Dromio din Efes, Dromio din Siracuza*), Ana Maria Oglindă (*Adriana*), Grațiela Teohari (*Luciana*), Cătălin Babliuc (*Ducele*), Radu Ciobănașu (*Balthazar*), Radu Câmpean (*Angelo*), Marin Grigore (*Pinch*), Radu Micu (*Un apropiat al Ducelui*), Ioana Grigoriu (*O curtezană*), Puiu Jipa (*Aegon*), George Bonceag (*Emilia*). Premiera: 1 martie 2009.**

*

Când paginile acestea erau în curs de tipărire, o invitație din partea teatrului la o nouă premieră (în 14 martie) ne anunță și demisia domnului Mc Ranin. Care ne-o confirmă la fața locului, cu precizarea că va rămâne în funcție până la sfârșitul stagiunii. Ce fac autoritățile locale, care par a fi de acord cu gestul? Păi, dacă nu dau bani pentru activitatea artistică a teatrului, dau în schimb cu mână largă pentru un „studiu de consum cultural" al orașului, efectuat de o firmă numită „Cultural Comunication S.R.L", în luna martie 2009. Care „lună", dacă e finalizat la jumătatea ei? Nu spun la ce sumă exorbitantă se zvonește că s-a contractat studiul, pentru că dacă o iau în serios ar însemna să cred că cei ce l-au comandat sunt chiar pe altă lume! Nu sunt, dar fenomenul cultură li se pare, indiscutabil, o anomalie de care merită să te dezbari.

Și ce aflăm din studiu? Mai întâi, că „este prima măsurătoare de acest gen din județ", la care însă „nu s-au efectuat chestionare pentru zona rurală"; atunci, scuzați-mă, nu e din județ! Apoi, procente pentru interesul față de manifestările artistice: 1,2% pentru concerte simfonice, 5,6% pentru teatru și constatarea că în Târgoviște preferințele pentru aceste manifestări sunt scăzute. Ca în unele orașe precum Alexandria, Călărași, Oltenița, Moreni ș.a., „cu o înclinație spre consum de tip rural" (muzică populară, serbări în aer liber etc.). „Chiar teatrul – susțin onor specialiștii firmei –, care a ținut primele pagini ale presei locale în ultima vreme, are un nivel de interes relativ scăzut în raport cu media pe țară". Nici o noutate în asta, dar cercetând motivele, dăm și peste aberația: „Nu m-a interesat oferta actuală a teatrelor târgoviștene". Chiar nu interesează Molière și Shakespeare publicul local? Nu prea e de crezut. Iar dacă totuși e – ca o realitate tristă a vremurilor noastre –, atunci se pune problema unei intensificări a propagandei pentru cultură și a subvenționării ei acolo unde, din fericire, există instituții în care să se exercite organizat și competent. Nu cu „strategii targetate și cu o prioritizare serioasă", cum emfatic și caraghios recomandă autorii bine plătiți ai studiului, care dădeau un procent zdrobitor pentru cei ce frecventează cinematograful, într-un oraș unde cinematograf nu există!!!

Ion CAZABAN

Albastru de Miró

De peste un deceniu, scenograful Horațiu Mihaiu rămâne, la noi, unicul „autor" în teatrul-imagine/de imagine. Ce a realizat el în această direcție ar fi atras altundeva mai mult decât obişnuitele cronici de consemnare, ar fi trezit opinii controversate, capabile să distingă particularitățile unei tendințe teatrale, care, în timp, s-a impus cu suficiente argumente teoretice şi probe practice lămuritoare. Pentru că, aşa cum este lesne de observat, teatrul a fost imagine scenică totdeauna, afirmându-se în privirea spectatorului, venit *să vadă*. De astă dată însă, diferența este în ceea ce vede – implicit în ce şi cât aude spectatorul. Să ne gândim numai la revelațiile scenice datorate lui Robert Wilson.

La Horațiu Mihaiu, spectacolele sunt adesea dedicate explicit, prin titlu, unor plasticieni ai modernității, de la Mondriani şi Picasso la Magrittte şi Brâncuşi, ori se inspiră din cinematograf, de la un faimos film suprarealist (*Câinele andaluz*) la adaptarea scenică a unor tipuri de cadraje şi planuri (cel apropiat şi prim-planul în *steps*). Tot violența imagisticii suprarealiste îl va face să monteze şi textul lui Gherasim Luca, *Amphitrite*. Într-o vreme când rabatul la cultură a ajuns loc comun, spectacolele lui Horațiu Mihaiu aduc, evident, o anumită cultură plastică, aparțin unor preferințe culturale, fără să alunece în demonstrarea lor simplist-didactică. Dimpotrivă, primează emoția posibilă în spațiul teatral. Faptul că, în noul său spectacol, de la Târgovişte, pornind de la creația lui Juan Miró, apelează la un coregraf experimentat, András Lorant, care a ştiut să-şi integreze propriile idei, îşi are justificarea, tocmai, în concepția nu o dată enunțată de artistul spaniol. Motivată profund, simbioza dintre imaginea plastică şi dinamismul coregrafic a reuşit. Datele biografice ştiute sunt sublimate, contactul lui Miró cu suprarealismul nu se afişează narativ, ci este conținut în natura imaginilor. Formele strălucitor colorate din ultima sa perioadă de creație nu se revarsă pe scenă – nu asta a interesat. S-a optat pentru câteva calități esențiale din opera lui Miró, pentru oniric şi ludic poetic ca mod de a rezista la determinările cotidiene. Fraza înscrisă pe unul dintre tablourile lui Miró ***Aceasta este culoarea visurilor mele*** devine titlul spectacolului şi va fi proiectat pe fundal, acolo unde recunoaştem, evoluând, ceva din „constelațiile" universului său pictural, animate de astre minuscule, de păsări şi gângănii ce punctează suprafața de obicei albastră. Păsări şi insecte altfel decât în manuale – „ca în vis", pentru Miró, care mărturisea că simte natura ca pe o „ființă umană [...] pun câteodată un ochi sau o ureche pe copaci". Este o viziune aparent naivă, în care culoarea cuprinde semnele grafice ale visului. O viziune onirică, desprinsă deliberat de evenimentele unui secol prea mânjit de sânge. Supralicităm, poate, semnificația *Femeii în roşu* care ar fi nu numai imaginea mamei, preocupată de situația fiului ei. Traversând scena în pas rigid, cazon, însoțită de un câine-lup emblematic, ea ne îndreaptă gândul spre matricea constrângătoare, însângerată care a fost să fie epoca trăită de Miró. Această *Femeie în roşu*, alături de prezența detaşată, fără echivoc, a tânărului pictor, ni se arată o personificare alegorică. Foile distribuite de ea sunt însemnate de dungi sângerii. André Breton sesiza „cruzimea" femeilor înfățişate – aici, căpătând un înțeles istoric. De altfel, chiar pictorul spunea: „ceea ce numesc Femeie nu este ființa femeie, ci un întreg univers".

Am urmărit, în spectacol, contrapunctul dintre imaginile onirice (proiectate pe fundalul-fereastră) şi acţiunile stilizate coregrafic, care sugerau, variabil, opoziţia la vis şi la germenele lui creator. Pe de altă parte, se imaginează astfel însăşi disputa fertilă a pictorului cu elementele sale de comunicare – culorile animate de mişcarea fetelor în costume deosebit colorate, roşu, albastru, verde... O dispută, uneori, cu accente erotice, „iubirea" necesară fiind, pe înţelesul lui Miró, o relaţie de dragoste „sub forme care luptă". Dictonul e prins, reţinut, i se aruncă pensula, iar el se eschivează de la sărut – sărutul care, într-un tablou al lui Miró, era fixat printr-un „semn roşu"... Sunt personaje-culori, pentru care s-au folosit foarte nimerit versurile lui Şerban Foarţă, spuse la microfon, începând cu acele culori imprecise: *„Cam brun, cam oliv, / e cam-cam, / nu are motiv /să facă tam-tam"*. Printre zecile de cutii cu vopsea răspândite pe scenă, pictorul va fi mânjit inevitabil cu albastru celest, despre care Foarţă afirma memorabil: *„ce e albastrul? / albastru e-n unde / Şi-n văzduh? / Îl vezi, dar pe unde / o fi – e doar duh: iluzie, pe albastra/ fereastră"*. Miró însuşi era un citiotor de poezie, pe care o socotea inseparabilă de actul picturii sale. Iar albastrul e iluzie, nemărginire, eliberare deci, în iluzie, în vis. Această culoare va marca trupul său într-o poziţie de somn intrauterin, de visare ruptă de contingent. Sub lumina reflectoarelor, grupul fetelor-culori (culoarea costumelor contează!) are ambiguitatea dată de stilizarea mişcării şi precizia concretă a faptei, când, de pildă, ele rostogolesc cutiile cu vopsea, peste rampă, la public. Contrapunctul oniric-concret (subliniat de imaginile proiectate) va revela opoziţia fundamentală dintre cotidianul, mai mult sau mai puţin anihilant, şi visul poetic, eliberat în albastru. Un moment, tratat eminamente naturalist, dar foarte elocvent, este acela al bărbieritului: pictorul se săpuneşte din castronaşul cu spumă, iar tatăl, serviabil, îi ascute briciul (un brici cuminte, deloc feroce, ca în *Câinele andaluz*!). Fereastra cu vise din fundal serveşte, şi ea, degradată într-o banală oglindă de bărbierit. Doar cuvintele proiectate reamintesc de *„un astru albastru / o astră albastră"*...

Elementul scenografic primordial – producând, concentrând şi dezvoltând imagini esenţiale – este pe fond albastru, o fereastră schiţată în cruce (aluzie, poate, la şasiul pânzei din celebra pictură arsă a lui Miró, 1973). În cadrul ei se derulează un lung şir de evenimente vizuale, paralele ori asociabile cu ceea ce se întâmplă în mijlocul scenei. Fereastra va avea un corespondent miniatural, de folosinţă manuală, ca oglindă la bărbierit, dar şi altfel, ca sursă de imagini şi imaginaţie, oferită pictorului de fata cu ciorapi purpurii. Pe fereastră se zăreşte albastrul cerului – după unii comentatori, culoarea cea mai profundă, mai pură, care eliberează formele. Din contra, roşul „ocupă", domină, supune, nimiceşte. Relaţia pictorului cu culoarea roşie – prezentă considerabil în costume– este mult diferită de cea cu albastrul. Lui Miró îi plăcea să caute contrastele de culoare. Neîndoielnic, după Şerban Foarţă, *„roşu-i mai mare / pentru că are / o aură mare, / ca focul de mare / ce o să ardă de jur-împrejur /albastrul obscur / al centrului pur"*.

Pe toată durata spectacolului, particule colorate, venind din pictura lui Miró, apar şi dispar pe ecranul ferestrei, se modifică, albastrul se nuanţează, pe când chipuri feminine intră în cadru, privesc ce se petrece pe scenă. Şi, totodată, spre noi, spectatorii. Aşa cum explica Miró, „fereastra ocupată de un singur ochi" din tabloul său suprarealist *Familia*, în care „pânza se uită la spectator". Ca şi în acest spectacol, tatăl, mama şi fiul formau, în *Familia*, o imagine „mult mai violentă" decât se pare. Între liniile ferestrei, chipurile se înlocuiesc sau rămâne doar cerul albastru cu norişori albi. O relaţie vag parodică se stabileşte între borcanul cu apă albastră din mâna pictorului şi valurile ce se mişcă pe ecran. Imaginea se schimbă, pensula va interveni

cu pete brun-roşcate ca sângele închegat pe albastru. „A desena, în spaţiul gol, cântecul păsărilor, zgomotul apei şi al vântului" – îşi dorea Miró. În spectacol, poate fi, însă, un zgomot surd, de explozie, anulând brusc orice imagine.

Două fete în albastru vor deschide fereastra, transformând-o geometric într-un pătrat şi două dreptunghiuri verticale. De sus, se preling şi se destramă dâre sinilii, comparabile cu, opozabile la cele sângerii de pe foile răspândite de Femeia în roşu. Un chip mirat, sau dezamăgit, sau trist priveşte spre noi, apoi renunţă.

La sfârşitul acestei parabole compuse scenic de Horaţiu Mihaiu despre un pictor şi visurile sale, tatăl va şterge cu un vaporizator tot ce era culoare şi text poetic pe fereastra-ecran.

P.S. Scuzaţi cronicarul dacă, uneori, a dat dovadă de daltonism!

Teatrul „Tony Bulandra", Târgovişte – Miró: Aceasta este culoarea visurilor mele. **Regia şi scenografia: Horaţiu Mihaiu. Texte: Şerban Foarţă. Mişcarea scenică: András Lorant. Muzica: Kanlakan. Video: Cezar Enache, Horaţiu Mihaiu. Cu: Radu Câmpean, Ramona Bărbulescu, Delia Lazăr, Antonia Micu, Miruna Vaju, George Buică. Data premierei: 14 martie 2009.**

PETROŞANI

Mircea GHIŢULESCU

Cornel Udrea devine celebru la Petroşani

Vişinată de afine este un titlu care explică foarte exact firea umoristului trist care este Cornel Udrea. Ne explică pe scurt arta compromisului care ne doare dar ne face bine. Despre familii de bloc au scris şi Ion Băieşu (*Preşul* şi Puşi Dinulescu (*Casa cu ţoape)* şi nu puţini alţii. Dar combinaţia de fructe din titlul piesei este a lui Cornel Udrea şi reprezintă amestecul de idei şi oferte din text. Nu mai există demult comedie pură, vişinată de vişine ci comedie impură, vişinată de afine, acru şi dulce, râs şi plâns. Secţiunea printr-un bloc de locuinţe pe care o dezvoltă autorul de la o piesă la alta este comică şi existenţială. Este o lume a oamenilor mărunţi, necăjiţi dar gureşi ca „madam Posmagă" şi Ciobănaş care îşi iau în râs suferinţele şi le expun în public chiar dacă „vorbesc cu greşeli gramaticale". Posmagă are bărbatul paralizat (foarte interesantă construcţia acestui personaj lăsat în fundal), Maria (Oana Gherbăluţă) are „un gol în suflet şi o gaură în inimă" iar Ionel Ionescu Uţu se „împiedică de viaţă ca de un pietroi" dar niciunul nu se plânge. Sunt oameni „care nu-şi mai scot nasul din pahar" până când nu-i loveşte apoplexia, ca Vartolomei Posmagă.

Când citeşti sau asculţi o comedie de Cornel Udrea îţi vine să te muţi într-o casă pe pământ cu grădiniţă de flori în faţă. Dincolo de schimburile de replici cam în doi peri, există şi un motoraş comic. Maria îşi aduce aminte de prima ei dragoste pe care a ratat-o pentru timidul miop Ionel Ionescu, un intelectual interesat de terfeloagele de la Biblioteca Academiei rol din care actorul Dragoş Spahiu extrage mult umor. Ţi se pare că nuferii cresc în mlaştină când apare Luminiţa Beizadea interpretată de Izabela Badovici cu latură sexy dar şi o alta poetică ce nu poate fi neglijată. Dar iată că nici frumuseţea nu ne oferă o viaţă deplină pentru că femeia

Izabela BODOVICI şi Dragoş SPAHIU

a făcut patruzeci de ani şi încă nu s-a măritat. Motiv pentru care va împrumută un soţ pentru câteva zile pe care să-l arate tatălui „mioritic" care creşte, bineînţeles, mioare. Soţul împrumutat se întâmplă să fie chiar Uţu, timidul miop. *Soţ de împrumut* iată un titlu mai apropiat de partea mişcătoare a comediei lui Udrea pentru că există şi o parte nemişcătoare cu dialoguri statice şi fără intrigă.

Astfel, spectacolul creat de Adrian Găzdaru începe să se mişte abia în tabloul al treilea cand Ionel se mută pe post de soţ în apartamentul Lumniţei. Acumularea comică se produce în momentul când apare şi „marea iubire" a Mariei (*Adrian Şiatât* interpretat normal de Dorin Grigoreanu), care o cere de soţie pe Maria soţului însuşi. Sunt situaţii din comedia clasică pe care Cornel Udrea le foloseşte cu aplicaţiune şi simţ al umorului storcând toate semnficaţiile, inclusiv sărutul compromiţător surprins de soţia geloasă. Până la urmă totul se întunecă pentru că Luminiţa / Izabela se întreabă din senin „Pe mine cine mă ajută să-mi fie bine şi curat în suflet?"

Adrian Găzdaru, actorul cu figură de Roger Moor de la Bacău, a abandonat pentru o lună Teatrul Bacovia şi s-a dedicat Teatrului „I.D. Sârbu" din Petroşani. Nu fără un scop ascuns. Actor de meserie, director de teatru din plăcere, el vrea să recupereze toate meseriile teatrale fiind, de data aceasta, regizor artistic şi scenograf. El a citit textul lui Udrea fără inhibiţii, cu un apetit polemic ieşit din comun. Viaţa la bloc nu e doar meschină, ci mai ales zgomotoasă purtătoare de anticultură şi vătămătoare. Spectacolul său începe cu manele ridicate la maximum asemenea baştanilor cu merţane care circulă printre blocuri silindu-te să asculţi muzica lor, fie că vrei, fie că nu. Madam Posmagă, interpretată coleric de Delia Ciorăşteanu, transformă protestul împotriva prostului gust şi al impertinenţei zgomotoase în refren ce imprimă spectacolului un ritm foarte activ. Pe un text care nu mai ştim

dacă e scris de Cornel Udrea sau de regizor însuşi, Delia strigă din rărunchi împotriva acestor oameni care ne strică viaţa. Ea este purtătoarea patetică a acestui mesaj care transformă comedia în avertisment: a trăi în spirit „manelist" este drama ascunsă a personajelor lui Cornel Udrea în viziunea lui Adrian Găzdaru. În compensaţie, ascultăm în final, o altă mzică: *Traviata* de Verdi. Spune-mi ce muzică asculţi ca să-ţi spun cine eşti.

Teatrul I.D. Sârbu Petroşani – Vişinată de afine **de Cornel Udrea. Regia şi scenografia: Adrian Găzdaru. Cu: Izabela Badovici (*Luminiţa Beizadea*), Delia Ciorăşteanu (*Madam Posmagă*), Nicoleta Niculescu (*Madam Ciobănaş*), Oana Gherbăluţă (*Maria Ionescu*), Dragoş Spahiu (*Ionel Ionescu Uţu*), Dorin Ciagoreanu (*Adrian Şiatât*). Premiera 14 martie 2009.**

TURDA

Teatru din nou

Puţini ştiu că de la Bucureşti la Turda trebuie să treci prin Strassburg Este adevărat localitatea se numeşte Strassburg am Mieresch. Nu este nimic altceva decât Aiudul, celebru prin penitenciarul său politic, nu prin originea germană. Caut puşcăria, o văd undeva pe dreapta şi îmi imaginez tot felul de orori de tip nazist la care au fost supuşi părinţii noştri dar nu fac caz din asta pentru că unii suntem striviţi de comunism, alţii de cutremure şi inundaţii, alţii de capitalism şi tsunami şi marea majoritate de moarte bună. Dacă se făcea aici un teatru în loc de puşcărie politică, lumea ar fi fost mai bună, dar n-a fost să fie. Teatru s-a făcut pe aceste meleaguri dar cu câţiva zeci de kilometri spre nord, la Turda, în 1949. Tot ce au făcut comuniştii a fost greşit, ştie toată lumea. Dar trebuie să distingem două tipuri de erori comuniste: pozitive şi negative. Teatrul Municipal din Turda, întemeiat cu şaizeci de ani în urmă a fost o eroare pozitivă. Chiar dacă „proletarii" nu merg la teatru, nu au cum să îl ignore şi nici nu au cum să evite comparaţia cu el. De aceeaşi eroare pozitivă beneficiază şi Teatrul din Bacău, Teatrul Secuiesc din Sfântu Gheorghe, Teatrul din Petroşani şi altele.

După şaizeci de ani de frământări, Teatrul Municipal din Turda este de nerecunoscut. Era o clădire mohorâtă pe dinafară şi demoralizatoare pe dinăuntru, cu o trupă nestatornică înghiţită de Teatrul Naţional din Cluj-Napoca aflat la douăzeci şi cinci de kilometri, chiar pe Calea Turzii. Cluj-Napoca nu înghiţea doar actorii (Maria Seleş, Ileana Negru, Catrinel Dumitrescu, Petre Dondoş, Marcel Iureş, Tudorel Filimon şi câţi alţii), dar înghiţeau şi fondurile care se repartizau cu prioritate în capitala de judeţ. Nu se petreceau schimburi reversibile ci într-un singur sens. Cu o singură excepţie: Catrinel Dumitrescu a fost împrumutată de la Cluj Napoca pentru spectacolul de mare succes cu *Visul unei nopţi de iarnă* de Tudor Muşatescu în care apărea, monumental şi înţepenit, şi „profesorul unversitar doctor" Stelian Stancu. În schimb Catrinel Dumitrescu era o scumpete în Doruleţ, mica vânzătoare care se îndrăgosteşte de marele romancier.

Astăzi, Teatrul Municipal din Turda este o frumuseţe turistică. Poţi să te opreşti pentru o vizită de câteva minute în drum spre Oradea, sau „oriunde în Apus" cum se spunea pe vremuri. Narcisa Pintea, directoarea teatrului, a lăsat deoparte actoria şi timp de doi ani a bătut la „uşi deschise, închise şi întredeschise" (cum bine spunea în discursul de gală) pentru a restaura clădirea şi interiorul ei. A mai cedat

şi Clujul câte ceva prin Alin Tişe, preşedintele Consiliului judeţean dar greul de miliarde l-a dus primarul Turzii, Tudor Ştefănie. Sigur, Narcisa Pintea a acceptat pentru doi ani să fie doar o bună gospodină care deretică prin casă înainte de a primi musafirii. Iar musafirii vor fi spectacolele ce vor urma.

Pentru deschidere, Gelu Badea ne-a oferit într-o viziune cu totul personală drama lui Cornel Udrea intitulată *România dragă, Elveţia mea* titlu revizuit cu semnul întrebării: ***O să fie comedie filmul ăsta?*** Nu, nu a fost o comedie pentru că Gelu Badea a căzut în păcatul atribuirii de sens. El a vrut să-i demonstreze lui Cornel Udrea cum se scrie o piesă de teatru, motiv pentru care a introdus cu anasâna versuri din Shakespeare, a modificat identitatea personajelor ş.a.m.d. A omis faptul că autorul l-a citit demult pe Shakespeare dar nu a simţit nevoia să îl imite. Pe de altă parte, există ceva shakespearian în piesa lui Udrea. Crima pentru supravieţuire. Trei femei nefericite sunt convocate la un casting în vederea unui viitor film. Una dintre ele va fi asasinată de celelalte două şi aceasta va fi cea mai naivă/virtuoasă dintre ele: Melania Mărdulce. În paranteză fie spus, Ioana Năsăudean (*Melania*) este chiar mai bună decât Bianca Fărcaş care juca acelaşi rol în spectacolul incomparabil mai adecvat al lui Cristian Ioan de la Târgu Mureş. Are o stângăcie şi o copilăroasă inocenţă bine jucate. Castingul/Audiţia care duce la asasinarea moralei este filmul însuşi. Gelu Badea preferă să filosofeze şi face un fel de film horror în care văduva cernită (Minodora Fluieraş) este moartea însăşi, din fericire foarte bine interpretată de Nina Antonov. Narcisa Pintea, cu gândul la frumoasa catastrofă care se cheamă aniversarea Teatrului Municipal şi la gala ce va urma, a marcat decisiv rolul Alexandrei. Au mai jucat Dana Moisuc şi Ciprian Cosma fără contribuţii revelatoare. Ceea ce nu a acceptat Gelu Badea este acel sublim degradat pe care îl putem descoperi la Udrea. Oricum, în asemenea împrejurări complexul de superioritate napocan trebuie să se fi stins cu totul, pentru că marele Teatru Naţional pare un cub imens de cărămidă care se vede din vârful Feleacului.

BUCUREŞTI

Daria DIMIU

Îngrijorarea de a iubi şi grija-n dragoste

La Green Hours a putut fi văzut *one-woman-show*-ul ***Căluşul*** (*Le Bâillon*) de Eric-Emmanuel Schmitt, realizat la sfârşitul anului trecut. Spectacolul face parte din proiectul S.U.I.V.I., demarat în 2006 de către studenţii Facultăţii de Medicină din Craiova în scopul conştientizării pericolului de infectare cu virusul HIV, provocator în ultimă instanţă al cumplitei maladii SIDA. Conceput special pentru teatru de bar, se joacă la Craiova în Cafe Play, dar a circulat deja prin marile oraşe ale României.

Îndeobşte ne facem că maladia secolului nu are legătură cu proximitatea noastră, că pe noi nu ne poate atinge şi, ca atare, că nu ne priveşte; mai grav, arătăm fie maximă indiferenţă, fie suprem dispreţ faţă de cei despre care auzim că au căzut victime acestei maşinării infernale. Ignoranţa voită – cel mai periculos duşman.

Piese ale lui Eric-Emmanuel Schmitt (precum *Vizitatorul*, *Variaţiuni enigmatice* sau *Mici crime conjugale*) au fost montate în ultimii ani şi pe scenele româneşti.

Pentru *Căluşul* nu există deocamdată o versiune românească publicată. Monologul (tradus de către studenţii Facultăţii de Litere din Craiova, sub supravegherea profesorilor de la Departamentul de Limbă Franceză) a fost autorizat special de către Fundaţia „Antigone" – deţinătoarea drepturilor de autor – în folosul acestui proiect de sensibilizare.

Textul abordează cu fineţe psihologică, poezie şi compasiune tema infectării şi a bolii din perspectiva unui personaj unic care abia la final reiese că, de fapt, a şi murit din această cauză. Problemele sunt aranjate crescător într-o suită confesivă, plasată dincolo de bine şi de rău. Un bărbat relatează circumstanţele infectării sale, ale depistării bolii, şi chiar clipa morţii.

Rolul este deţinut de Raluca Păun, actriţă a Teatrului Naţional „Marin Sorescu" din Craiova. Mesajul textului este redat cu claritate şi sensibilitate. Tehnic vorbind, provocarea ultimă pentru o femeie este a interpreta rolul unui bărbat care se pretinde femeie, redând în cadrul aceluiaşi înveliş fizic limitat şi cu minime resurse de grimă caracteristicile a două sexe dintr-odată, fără a le îngroşa vreo secundă.

La primele acorduri ale melodiei ritmate *Laissez-moi danser* interpretată de Dalida, o făptură impetuoasă în ţinută disco invadează spaţiul şi, dansând şi cântând, se amestecă printre cei de la mese, încurajându-i să o aplaude. Înfăţişarea ei – rochie argintie, sutien de culoarea pielii vizibil prin decolteu şi mult mai rigid decât obişnuita lenjerie intimă, fular de pene roşii, fard gros (nu strident), verde, sub arcade, gene prelungi cu sclipici şi sprâncene trasate cu dermatograful şi perucă blondă în relativă neorânduială – nu trădează de la început nici identitatea, necum starea personajului. Ar putea fi, realist, o cântăreaţă la sfârşitul unui program obositor. Printre mişcări languroase, dialogul înfiripat cu publicul masculin pare a întări această ipoteză. Soluţia dă să se transforme în certitudine când personajul se aşează, istovit, pe unul dintre scaunele puse în linie pe fundalul spaţiului de joc şi, cu picioarele depărtate şi bine înfipte în podea, aplecat de talie, cu mâinile sprijinite fără vlagă pe genunchi, respiră profund. O tresărire pasageră îl readuce aici şi acum, îşi îndreaptă numaidecât ţinuta, îşi reconstituie zâmbetul şi se instalează cochet-provocator picior peste picior. Infimul „conştient... conştientă", strecurat ulterior în dialogul cu publicul – unde adjectivul masculin e iute remediat de terminaţia feminină, de parcă ar fi fost o scăpare involuntară a interpretei – constituie primul indiciu categoric asupra naturii duale a personajului. Minute întregi mai încolo, silueta femeii schimbându-se în haine bărbăteşti (redată din spatele fundalului de pânză albă) nu numai certifică impresia publicului – până atunci strunită de actriţă –, dar poate evoca, prin combinarea procedeului teatral cu nuanţa şi textura pânzei, episodul spitalicesc.

Râsetele amuţesc, voia-bună întreţinută până atunci prin vervă şi fundal sonor paralizează. Cu creştetul evocând în primă fază o frizură masculină, apoi chelia provocată de boală, îndepărtându-şi cu grijă punctată de grimase de durere bucăţi de piele descuamată, bărbatul ce se voia femeie povesteşte simplu cursul investigaţiei medicale, cumplitul verdict şi comportamentul familiei. De pe patul de suferinţă închipuit de scaune, relatarea atitudinii părinţilor faţă de boala sa apare mai gravă decât conştientizarea sfârşitului iminent şi rapid. Discriminarea îşi arată cumplitu-i chip: pentru terţ (chiar apropiat fiind!) ultima fază este resimţită mai degrabă drept o ruşine decât o încercare, iar decesul – o uşurare.

Circumstanţele îmbolnăvirii (contactul cu o persoană care nu se ştia bolnavă) sunt împărtăşite cu farmec nostalgic şi duioşie: atracţia reciprocă faţă de o persoană de acelaşi sex crescuse în timp şi dusese la consumarea iubirii fără oprelişti, fără

scrupule, dincolo de bine şi de rău. Informat că l-a îmbolnăvit, dragostea partenerului continuă cu patimă, cu disperare crescândă. Săruturile lui, percepute ca tot atâtea căluşuri (de unde şi titlul textului) au culminat în momentul expierii, printr-un tandru „voi veni curând".

Terifiantul situaţiei, tragicul poveştii şi al evoluţiei fiind prezentate cu farmec, compasiune şi chiar haz, cazul infectării, cumpliţenia şi decesul final se constituie într-un semnal de alarmă adresat tuturor, fără deosebire de vârstă, sex sau rang. Prin intermediul artei, îndemnul spre protecţie şi precauţie are şanse de a fi – cel puţin în societăţile pudibonde – mai lesne receptat decât normele emise de autorităţi.

Teatrul Luni de la Green Hours – Căluşul **de Eric-Emmanuel Schmitt (parteneriat între Ambasada Franţei, Lectoratul Francez al Universităţii din Craiova şi Asociaţia Dimanche). Un spectacol de Alexandru Boureanu.** *One-woman-show* **cu Raluca Păun. Data reprezentaţiei: 25 februarie 2009.**

Ion PARHON

Cutremur în... Casa Bernardei Alba

Sfârşit de aprilie, cu vreme neaşteptat de schimbătoare, cu zile însorite urmate imediat de ploi şi frig, ca-n noiembrie. Pe ecranul computerului meu, o invitaţie de la UNATC, mai precis de la actriţa Adelaida Zamfira, masterand, îmi amintea de spectacolul cu ***Casa Bernardei Alba***, de F.G. Lorca, realizat de ea în calitate de coordonator, cu studente ale anului III actorie, clasa conf. univ. dr. Doru Ana, programat pentru acea seară de 25.IV.2009. Mă uit la ceas, dar acesta se oprise la şase (optsprezece). Murise bateria. Mă arunc într-un taxi şi ajung la timp în Podul B, la cucurigu, unde Adelaida îşi aştepta invitaţii ori îi dirija protector pe studenţii fără loc spre câteva perne aşezate pe jos, aproape intrate în decor.

Pe scenă, un personaj, Slujnica, aflată cu o candelă aprinsă în mâini. Nu începuse spectacolul când, din peretele lateral, o placă de lemn înaltă de vreo doi metri, învelită în negru, parte a decorului „îndoliat", cade pe scenă cu zgomot şocant în tăcerea sălii. O tânără dintre cele instalate pe jos se repede însă şi o pune imediat la loc. Ce naiba? îmi zic. Ceasul stă. Decorul se dezmembrează... Dar spectacolul intra deja în linie dreaptă. Mai sfielnic din start, el se dovedeşte apoi tot mai legat, mai convingător şi mai relevant în ce priveşte caracterele, relaţia dintre personaje şi unele accente ori schimbări de ritm inspirat gândite de regizoare. Asta chiar dacă cele nouă tinere din scenă par la început copleşite de atmosfera auster-funestă a piesei, mai degrabă indusă decât dedusă, până când acele impulsuri de sangvinitate, proprii feminităţii trezite la viaţă, le vor conferi fiicelor Bernardei curajul de a o înfrunta pe nefericita şi totodată apriga lor mamă.

Dar către sfârşitul spectacolului, din peretele decorului, de pe aceeaşi placă laterală, cade pe podea cu zgomot strident tabloul defunctului soţ al Bernardei. Lumea tresare. O interpretă aşază discret tabloul la loc. Mă întorc spre vecinele mele, tinere studente şi actriţe, convins că prea se înmulţiseră întâmplările ciudate. „Semn rău!" spun mai curând în şoaptă. Mărturisesc că gândul îmi fugise chiar la... cutremur. Asta cu atât mai mult, cu cât în stânga mea, la doar doi paşi, se afla tânăra Ioana Moldovan, critic de teatru şi cadru didactic la „Teatrologie", alături de

care întâmpinasem cutremurul de acum patru ani, tot la teatru, dar în sala din subsol, de la Teatrul „Act", în timpul Festivalului Național de Teatru al cărui director eram, la excelentul spectacol cu *Forma lucrurilor*, de Neil LaBute, în regia lui Vlad Massaci. Nici n-a apucat gândul ăsta să-mi dea târcoale bine, când podeaua de la Podul B, acum Casa Bernardei Alba, începe să vibreze. Mai tare, şi mai tare, cu zgomot amplificat de răsturnarea unor scaune din fundul sălii, de unde câțiva spectatori, înspăimântați, au zbughit-o pe uşă. Gestul lor e urmat şi de alți spectatori, nu prea mulți.

Apucăm să strigăm, şi eu, şi Ioana Moldovan, şi Adelaida Zamfira: „Nu-i nimic! A trecut. Puteți continua spectacolul!" Spre cinstea lor, după câteva clipe de stupefacție, în care chipurile eroinelor se albiseră de spaimă, toate fetele din scenă, cele nouă interprete, încurajate şi de prezența publicului rămas în sală alături de ele, alături de teatru, şi-au continuat jocul lor dăruit, cu şi mai multă ardoare. Finalul a fost memorabil. Ca după o premieră antologică. Aplauze peste aplauze. Flori. Câteva interprete plângeau. Lacrimi şi pe fețele unor spectatoare. Dar şi nelinişte în ochii tuturor acelora care, cu celularele pe urechi, nu puteau afla nimic despre cei de acasă.

Mai important mi s-a părut însă faptul că toți cei care ne aflam încă lângă tinerele şi bravele actrițe învinseserăm teama poate şi datorită curajului lor şi sentimentului ce le onorează că spectacolul trebuia dus până la capăt. În locul unei tragedii, mă bucur că astăzi pot da aici numele fetelor care au fost cheia de boltă şi de izbândă în *Casa Bernardei Alba*, spectacol ce a rezistat cu brio în fața cutremurului şi a gesturilor de abandon din partea unor spectatori, fapt poate uşor de înțeles, frica lor nefăcând însă altceva decât să sublinieze şi ea conduita actrițelor de pe scenă: Denisa Nicolae, Sânziana Tarta, Georgiana Dumbravă, Ioana Marcoiu, Alexandra Burlacu, Ştefana Manta, Cristina Florea, Ioana Ancea, Alexandra Rădescu.

Nicolae PRELIPCEANU

Teatru în fărâme

Două spectacole din primele zile ale lui aprilie 2009 mi-au sugerat titlul de mai sus, e drept, într-un calc după Ionesco, „Teatru en miettes", dar am preferat varianta integralmente românizată.

Mai întâi a fost cel de la Teatrul Act, cu ***Flori, filme, fete sau băieți***, pe un text de Mimi Brănescu, prost intitulat, însă foarte bine scris, bine regizat de Vlad Massaci, bine jucat de Sorin Poamă, Mirela Oprişor, Andrei Mateiu şi Simona Cuciurianu. O poveste contemporană, cu doi băieți şi două fete, care cred că se îndrăgostesc câte doi, heterosexual, să precizez, se iau şi după aceea se desdrăgostesc şi divorțează, reluându-şi cu toții viețile dinainte, doi câte doi, băieții prieteni între ei, fetele de asemenea, şi declarându-se mulțumiți că au scăpat unii de alții.

Piesa e compusă din tablouri scurte şi sugestive, cu dialoguri utilizând – dar fără excesele altor dramaturgi contemporani nouă –, expresiile fruste prin care se exprimă tinerii de azi, precupările lor accentuat frivole şi superficiale, referirile la bani, case, maşini, tipice acestui mediu. Autorul însuşi recunoaşte că textele sale „Nu conțin mesaje profunde şi nici nu-şi propun să dezbată teme mari, universale.

Din neputinţă. Sunt inspirate din realitatea imediată şi povestite sincer, cu onestitate". Şi talent, aş adăuga eu. Aşa cum este şi această suită de tablouri rapide, de replici demne de un dialoghist specializat. Transformarea băieţilor de către fete este bine marcată, atât comportamental cât şi prin costumaţie, ca şi ceea ce rămâne, după cele două despărţiri. Modul natural în care îşi joacă rolurile cele două cupluri îl cucereşte pe spectator. Excelează în asta Mirela Oprişor şi Andrei Mateiu, dar nu rămân în urmă nici ceilalţi doi, Sorin Poamă şi Simona Cuciurianu. Îţi vine să spui că Mirela Oprişor a fost de departe cea mai bună în rol, dar o vezi imediat pe Simona Cuciurianu şi îţi dai seama că ai nedreptăţi-o, şi la fel cu cei doi actori. Aşa că le dai tuturor cam aceeaşi notă. Bună. Foarte bună chiar. În fond, cele patru personaje sunt adolescenţi care încearcă viaţa, iar actorii subliniază decis acest lucru, fiind tineri nu departe de vârsta personajelor pe care le joacă, dar încă în cunoştinţă de cauză. Regizorul Vlad Massaci construieşte, ca şi altădată, un spectacol solid, bine articulat, de la jocul actorilor la costume, lumini şi muzică. Din păcate, titlul piesei este foarte greu de reţinut, fiind inodor şi incolor, în contrast cu materia dramatică aşezată sub el. Cred că Mimi Brănescu e prea sever cu sine de data asta, alegând un non-titlu, când povestea se putea intitula mai bine şi mai exact. Ca spectator, simţi o reală plăcere să urmăreşti acest spectacol, simplu dar onest şi fără înflorituri de stil postmodern.

Spectacolul este primul dintr-o serie de trei ale aceluiaşi autor, care vor vedea luminile micii scene subterane conduse de Marcel Ureş în această stagiune. Celelalte două sunt: *Dumnezeu de a doua zi* şi *Acasă la tata*, iar regizorii convocaţi pentru a le pune în scenă: Claudiu Goga şi Alexandru Dabija.

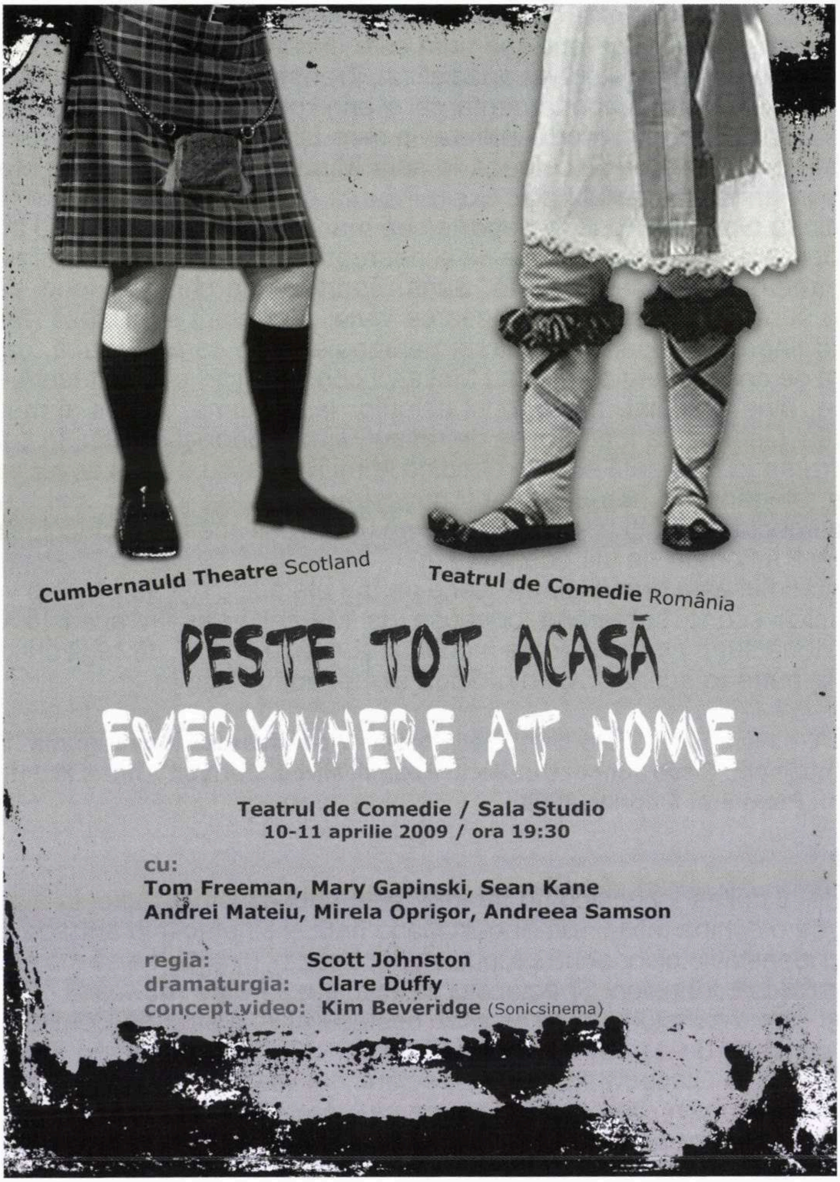
Teatrul ACT – Flori, Filme, Fete sau Băieţi. **Regia: Vlad Massaci. Scenografia: Dan Titza. Ilustraţia muzicală: Cristi Juncu. Cu: Sorin Poamă, Mirela Oprişor, Andrei Mateiu, Simona Cuciurianu. Premiera: 5 aprilie 2009.**

*

Cel de-al doilea „spectacol în fărâme" este unul construit rapid, în mai puţin de zece zile, de o echipă mixtă, româno-scoţiană (iată şi binefacerile artistice ale globalizării, căci identităţile celor două grupuri se păstrează), dirijată, ca să mă exprim aşa, de regizorul Scott Johnston. Spectacolul se intitulează ***Peste tot acasă*** / *Everywhere at home* şi este rezultatul unui *work-shop* desfăşurat la Teatrul de Comedie.

Aşa cum era de aşteptat, vedem în spectacol un tânăr român ajuns cu chiu cu vai în Scoţia, la Glasgow, în căutare de bani: dar vrea să muncească. Nu lipseşte nici *malentendu*-ul din clipa când încearcă să-l lămurească pe un scoţian ce caută acolo, spunându-i „vreau să fac money", ceea ce-l face pe interlocutor să protesteze vehement: „no, no, don't fuck money!" Un pandant al acestuia e tânărul scoţian care se îndrăgosteşte de România („Romania in a bottle", spune el cu nostalgie, privind într-o sticluţă cu ţuică), dar pentru că întâlneşte o fată. Noi vrem banii lor, ei vor fetele noastre, s-ar zice, generalizând pripit...

Replicile vin când în engleza, destul de scoţiană, a actriţei de la Teatrul Cumbernauld, când în româneasca noastră contemporană, ajustată uneori englezei, când povestea se mută la Glasgow. Ce-i drept, ceilalţi doi actori de la Cumbernauld Theatre Scotland, Tom Freeman şi Sean Kane, au o rostire englezească mai clară. Din partea română, ca să folosesc odiosul limbaj oficial, participă doi dintre actorii pe care i-am văzut şi la Act, Mirela Oprişor şi Andrei Mateiu, alături de care joacă Andreea Samson. Aceeaşi naturaleţe caracterizează şi acest spectacol, ca şi pe cel de mai sus, iar actorii, scoţieni sau români, sunt parcă în propria-le viaţă pe scenă.



Ceea ce nu este la îndemâna oricui. E drept, subiectul liber ales îl favorizează pe actorul tânăr, care n-are decât să-şi joace propria viaţă. Oricum, experienţa este demnă de interes, iar spectacolul, care a avut doar două reprezentaţii, pe 10 şi 11 aprilie, a fost unul delicios. Scurt şi foarte strâns lucrat de regizorul Scott Johnston, dramaturg fiind Clare Duffy. Interpretat cu dăruire de cei şase actori.

Teatrul de Comedie, Sala Studio – Peste tot acasă / Everywhere at home. **Regia: Scott Johnston. Dramaturgie: Clare Duffy. Concept video: Kim Beveridge (Sonicsinema). Cu: Tom Freeman, Mary Gapinski, Sean Kane, Andrei Mateiu, Mirela Oprişor, Andreea Samson. Premiera: 10 aprilie 2009.**

Nicolae PRELIPCEANU

Lapte negru, cu pete de culoare

Tânărul dramaturg rus Vasili Sigarev a făcut furori şi probabil mai face cu piesa lui, *Plastilina*, jucată şi în România, la Ploieşti, în regia lui Radu Afrim şi la Sibiu, în regia lui Vlad Massacci. Încă o piesă semnată Vasili Sigarev îşi face apariţia la orizont, cu spectacolul ***Lapte negru*** de la Braşov, în regia lui Claudiu Goga. Piesa, trebuie s-o spun de la început, nu mai are virtuţile celei dintâi. E vorba tot de lumea mizerabilă a oamenilor mărunţi care încearcă să se adapteze la realităţile unui capitalism sălbatic, astfel înţeles de nişte oameni creaţi de socialismul sălbatic al unor ani foarte apropiaţi încă, dar fără ritmul celeilalte.

Spectacolul lui Claudiu Goga accentuează mizeria din staţia de cale ferată Mehovoe, unde funcţionara care vinde bilete face şi un rentabil (pentru ea) comerţ cu rachiu, probabil celebrul samagon, ale cărui „virtuţi" reuşesc până la urmă să facă o victimă şi să-i zădărnicească astfel planurile triste de a rămâne aici toată viaţa, aşa cum anunţă încă de la primele apariţii. Invers decât personajele lui Cehov, care, toate, anunţă că pleacă în curând la Moscova, şi, mai rar, la Paris, dar în realitate cam rămân pe loc. Căzuţi parcă din Lună şi nu prea, perechea Şura–Liovcik se minunează mai întâi de murdăria şi precaritatea locului, după care începe să se adapteze pentru o aşteptare de câteva ore a unuia dintre puţinele trenuri de călători care opresc aici. El, Liovcik, este comis voiajor, vinde cui vrea şi mai ales cui nu vrea prăjitoare de pâine Kanzai, o zădărnicie în această lume care abia dacă poate băga în gură o bucată de pâine neprăjită... Ba unuia dintre sătenii care se revoltă la un moment dat, dar le trece repede, sub ameninţarea unui pistol imaginar ascuns într-o sacoşă, îi vânduse şi un CD player, altă tichie de mărgăritar pe capul unui chel. Cei doi tineri sunt personaje tipice pentru lumea nouă, nişte mărunţi profitori ai capitalismului, care se descurcă şi ei cu greu, totuşi infinit mai uşor decât săteniidin Mehovoe, rămaşi în epoci preistorice, pentru că sunt nişte dezmoşteniţi ai sorţii gata să adopte orice model, cât de insolit, cât de ticălos. Şura e gravidă în ultimul hal şi face mereu nazuri, îi pute totul, în ciuda faptului că nu e departe de această lume, în fond, îşi ameţeşte scârba pe care i-o trezeşte locul cu câte-o „mentolată" (ţigară adică) sau cu câte-o bomboană pe băţ şi se miră cum pot trăi oamenii în aceste paragini. Ea e isterică şi scârbită, el e mulţumit că a făcut afaceri bune şi a reuşit să-şi vândă marfa, desigur ducându-i de nas pe bieţii săteni, încă năuciţi de socialism, dar în plus şi de strălucirile false ale unui capitalism original şi sălbatic.

Apariţia celor câtiva săteni revoltaţi care-şi vor banii înapoi este, în spectacol, una care face toate paralele. Regizorului Claudiu Goga i-a ieşit scena de mase, atât de dificil de compus şi de condus într-un spectacol unde ea este izbucnirea anunţată prin singurătăţile anterioare. Într-adevăr, după ce avem în dotare teribila ruină a haltei Mehovoe, măiestrit imaginată de scenograful Mihai Mădescu, scena prinde viaţă cu dialogurile mitocăneşti dintre Liovcik şi Şura, apoi cu acelea între ei şi bătrânul beţiv care dormea pe o bancă şi apoi cu foarte vivacea casieră,

Viorica GEANTĂ CHELBEA

Foto: Bogdan Spătaru

vânzătoare mai mult de samagon decât de bilete de tren, dovadă că pe uşa casieriei scrie cu cretă „SA TERMINAT", ceea ce se referă la alcool şi nicidecum la „produsul" principal care ar trebui să se comercializeze acolo, şi anume biletele de tren.

Maria Gârbovan, în rolul Şurei, mi s-a părut artificială în partea întâi, sforțându-se din răsputeri să suplinească ceva ce nu reuşea să aibă în mod natural, şi anume temperamentul, în schimb, tânărul ei partener, Cosmin Maxim, invitat expres de la Iaşi, se descurca de parcă ar fi fost în mediul său propriu, sau cum ar fi spus altcineva, precum chifteaua în sos. Partea aceasta este salvată, însă, mai întâi, de apariția casierei, în interpretarea îngroşată dar deloc artificială, ceea ce nu poate reuşi decât unui actor experimentat şi de nuanțe, a Vioricăi Geantă-Chelbea, care îşi desfăşoară recitalul înviind totul în jurul ei. Parcă în prezența ei se reînsuflețeşte şi Maria Gârbovan, iar aerul ei de mitocancă supărată, atât de conform şi cu lumea de pe strada mea din Bucureşti (nu trebuie să te duci până în fundul Rusiei ca să vezi, aşadar, moştenitorii „lagărului păcii şi fericirii popoarelor"!) capătă brusc reflexe, iar vocea i se modelează natural. În sfârşit, apariția personajului Petrovna, în interpretarea Virginiei Itta Marcu – greşit distribuită sau greşit condusă, după părerea mea – face ca totul să explodeze. Virginia Itta Marcu este îmbrăcată exagerat de Luana Negoiescu, astfel încât ai la început impresia că vrea să reprezinte un şef de trib din America de Nord, la apariția omului alb, cu o plasă inexplicabilă peste nişte odăjdii bizare, cu o pălărie care nu există, cum ar zice ardeleanul despre girafă, în cap, cu un ciomag mai mare decât ea, cu care bate, întărind impresia de vraci sau şef de trib specializat în magie de toate culorile, de preferat închisă la culoare, această apariție zic schimbă atmosfera. O explozie reală se produce odată cu intrarea grupului de revoltați la care m-am referit mai sus, avându-l în centru pe neobositul Mircea Andreescu, într-un rol comic de mare efect, un fricos înarmat cu un puşcoci de vânătoare, mai târziu cu o cască de război pe cap (războiul rămâne viu în mintea ruşilor de o anumită vârstă) şi cu lozinci bolşevice nedigerate. Finalul primei părți (act?) anunță într-un fel transformările din cea de-a doua, cu Şura care se pregăteşte să nască şi preschimbarea bruscă a casierei de la gară într-o ființă umană caldă, cooperantă şi solidară cu semenii ei.

Partea a doua reprezintă cuplul *Şura–Liovcik* pe acelaşi balansoar, dar inversând locurile/stările: ea e umanizată de o şedere de zece zile la Mehovoe, la moaşa satului, iar el e nevrozat de întârzierea trenului, de neputința moaşei – în excelenta interpretare a unei actrițe serioase şi talentate, care este Bianca Zurovski, ataşată de mamă şi de copil – de a-i părăsi. Climaxul îl constituie momentul în care tânăra mamă, Şura, refuză țigara, refuză bomboana pe băț, ba, colac peste pupăză, îşi anunță soțul uluit că s-a hotărât să rămână aici şi să trăiască natural, simplu, fără minciunile lumii de la Moscova. Aici Maria Gârbovan e, ea însăşi, umanizată, naturalizată, dacă pot să risc acest barbarism în cazul de față. E rândul lui Liovcik să urle şi să refuze să înțeleagă, e rândul lui să facă scenele ei din prima parte, demonstrând imposibilitatea funciară de a reveni la o viață normală, cu o morală simplă, omenească, deformată de jungla marelui oraş rusesc, căzut din socialism în capitalism, adică din lac în puț. Cosmin Maxim se păstrează într-o limită decentă de adaptare la rol, dar nu mi s-a părut descoperirea anunțată de programul de sală. Un actor cu oarecare virtuți, dar cu limite vizibile. În ultima clipă, cu trenul pufăind

Maria GÂRBOVAN, Gabriel SĂNDULESCU şi Cosmin MAXIM

şi şuierând deja a plecare, transformarea Şurei ia sfârşit, ea cere „o mentolată", semn că a cedat şi că se întoarce într-o lume de care, o clipă, a fost conştientă că e toxică, dar nu se poate desprinde.

Spectacolul suferă din cauza textului, destul de static, un fel de ping-pong de replici cu oarecare haz, dar abuziv în acelaşi timp. Sau poate Claudiu Goga nu a găsit în toate momentele cheia cu care se descuie ceea ce autorul încuie nu o singură dată. Fără a fi o mare realizare, *Laptele negru* de la Braşov este un spectacol de profesionişti, care va plăcea, sunt sigur, unui public satisfăcut de a recunoaşte mereu pe alţii din jurul său şi mai niciodată pe sine însuşi, aşa cum stă bine oricărui public, din toate epocile şi lumile, atunci când se duce la teatru, la cinema, sau când (azi mai rar) citeşte o carte. Ei sunt noi? Aş. Ei sunt ei, ceilalţi. Şi, cum ştim, infernul e... alţii (sic!), niciodată noi.

Teatrul „Sică Alexandrescu" Braşov – Lapte negru **de Vasili Sigarev. Traducerea: Izolda Vîrstă. Regia artistică: Claudiu Goga. Decorul: Mihai Mădescu. Costumele: Luana Drăgoiescu. Cu: Maria Gârbovan (*Şura*, poreclită „*Mărunţica*"), Cosmin Maxim (*Liovcik*), Viorica Geantă-Chelbea (*Casieriţa*), Mircea Andreescu (*Mişanea*), Virginia Itta Marcu (*Petrovna*), Bianca Zurovski (*Tanti Paşa*), Gabriel Săndulescu (*Un bărbat beat*) şi Dan Săndulescu, Mirela Borş, George Custură, Oana Hui, Relu Siriţeanu, Vasile David, Vasile Moise. Premiera: aprilie 2009.**

REVENIM

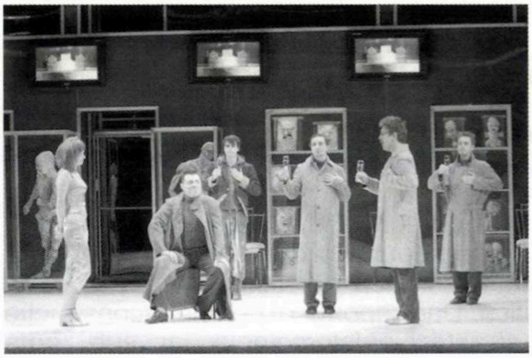
Crenguța MANEA

Îngerul Experimentator sau Eșecul pretențiilor demonice ale lui Richard III

Dorința de cunoaştere presupune, de obicei, un tip de curiozitate ordonată, atentă, o curiozitate care urmăreşte meticulos investigația; şi una dintre metodele folosite este experimentul, desfăşurat în etape, pentru ca ipotezele de lucru să poată fi confirmate sau infirmate de datele înregistrate în urma modelării experimentale; succint, aceasta ar fi schema după care rezultatele acestei metode pot fi preluate cu valoare de adevăr în sfera cunoaşterii. Renaşterea are o bogată contribuție, consemnată de istoria ştiințelor naturale, la dezvoltarea experimentului ca metodă ştiințifică, informațiile obținute şi verificate pe calea aceasta fiind organizate, încă de atunci, în *corpus* ştiințific. Ca metodă de cunoaştere, experimentul – atât de folosit de modernitatea renascentistă – presupune o diferență metodologică netă, comparativ cu argumentația speculativ-teoretică practicată până atunci cu strălucire de filosofia sofistă sau de scolastică. Dar, raportul experiment/construcție paradigmatică este unul care preocupă şi astăzi epistemologia; iar, sub zodia moralei, ce anume poate fi experimentat frământă şi acum mintea şi conştiința oamenilor de ştiință, ca şi la apusul Renaşterii, când umanitatea constata că nici experimentalismul, nici plasarea individului în centrul Universului nu erau soluții salvatoare. Sensibilitatea unui poet-dramaturg precum Shakespeare nu putea rămâne neatentă la câmpul de forțe ale epocii, la mutațiile înregistrate în artă sau ştiințe; elisabetanii erau la fel de complicați, de disperați, de seduşi de mistere ca şi noi, oameni uneori stăpâni pe ei, alteori fragili...

„M-am hotărât să fiu un scelerat" este decizia pe care eroul shakespearian o afirmă de la bun început, iar restul tragediei se desfăşoară după un mecanism implacabil, ca un experiment ştiințific; pentru că Richard III are ipoteze de lucru – natura umană este egocentrică şi de aceea slabă, influențabilă, uşor de mințit, de manipulat – ipoteze pe care le va proba încercând fiecare nuanță a răului, inventând altele, mobilizându-şi toată energia intelectuală şi spirituală.

Richard III, spectacolul lui Tompa Gábor, urmează această direcție a piesei susținut de prezența charismatică scenic şi inteligența teatrală a lui Bogdán Zsolt; regizorul şi actorul fac din eroul lui Shakespeare – care spune despre sine: *„...eu, ce nu-s croit nici pentru tumbe, / Nici să desfăt oglinda-ndrăgostită..."* – un experimentalist prin excelență. Iar Richard îşi propune un demers extensiv şi intensiv în sensul deciziei luate, vrând să epuizeze, între Cer şi Pământ, domeniul răului, ba, mai mult, ispitind să fie egalul Îngerului Căzut; montarea lui Tompa subliniază o ordine divină ce nu poate fi încălcată de nicio creatură, cu oricâte pretenții demonice: chipul Creatorului din oricare ființă omenească poate fi maculat, dar nu anulat. De aceea, spectacolul *Richard III* are şi o dimensiune moral-eseistică – uneori prea apăsată, riscând argumentări repetitive în discursul scenic şi relaxări trenante de ritm, cu precădere în prima parte – urmărită consecvent şi chiar afirmată de Tompa Gábor: „...Tragedia lui Richard al III-lea constă în faptul că nu poate fi niciodată pe deplin rău, că nu găseşte niciodată absolutul împotriva credinței".



Această perspectivă se deschide în spectacol în două momente de maximă tensiune: cel al câştigării coroanei – când, cu tot scientismul experimentator, Richard nu este sigur că va obţine puterea, şi înscenează, cu maximă grijă, un spectacol mediatic pe care-l joacă angajat cu toată fiinţa, moment de „teatru în teatru" construit cu precizia detaliului, susţinut impecabil de către actori – şi cel al confruntării din final, cu spectrele victimelor sale; este măsura compoziţiei pe care o dă Bogdán Zsolt în acest spectacol, actor care-şi proiectează ascendenta traiectorie către superlativ cu rigoare de matematician, dublat de un suflu poetic.

Spaţiul de joc realizat de Carmencita Brojboiu este structurat modular de corpurile mari, paralelipipedice, transparente, în care sunt expuse fragmente de anatomie umană; o serie a degradării trupului, a desacralizării lui, ilustrată elocvent de măşti şi mulaje – Ilona Varga-Járó face dovada unei inepuizabile serii pe temă dată – un muzeu ce păstrează rezultatele experimentelor pe fiinţe umane, „lecţie de anatomie" greu de uitat. O imagine terifiantă a devierii spirituale, demonice, asupra căreia Tompa nu e prima dată când glosează.

Ideea experimentelor nepermise este conturată şi de prezenţa celor doi *killer*-i profesionişti care au instrumentarul meseriei ordonat ca într-un laborator portabil; este o sursă de umor negru – tipul de umor pe care Tompa îl introduce în teatrul său cu predilecţie – pentru a sublinia, cu „răceala" râsului, interdicţia, încălcarea Legii care trebuie sancţionată de fiecare dată.

Între nebuna Regină Margaret – admirabilă Peter Hilda în desenul pe care îl face personajului, cu tuşe histrionice care dau relief nebuniei disperate – şi Cetăţeanul a cărui trecere încarnând dreapta-măsură capătă investitură simbolică în interpretarea lui Endre Senkálsky, Tompa plasează adaosul de cunoaştere sensibilă a spectacolului *Richard III*, ordonatoare ca şi una teoretic-ştiinţifică dar, prin diferenţă specifică, emoţionantă.

OPERĂ, BALET, DANS

Luminiţa VARTOLOMEI

Farmecul firescului

A trebuit să curgă multă apă pe râul din faţa Operei bucureştene până când (abia după două decenii bătute pe muchie!) conducerea instituţiei să se încumete a reintroduce un titlu rusesc în repertoriul ei liric. (Căci din cel coregrafic măcar *Lacul lebedelor* ar fi fost imposibil să lipsească atâta amar de timp...). Ce-i drept, nici înainte de 1989, ***Evgheni Oneghin*** nu s-a jucat aici cine ştie ce: în comparaţie cu existenţa (aproape) neîntreruptă de care s-au bucurat (destule) alte spectacole: singurele trei montări ale operei lui Piotr Ilici Ceaikovski (cea a lui Sigismund Zaleski, din martie 1938, şi acelea create de Hero Lupescu în noiembrie 1958 şi în martie 1981) au rezistat relativ puţin pe afişe (cu toată refacerea premierei româneşti, realizată de Jean Rânzescu în 1945).

Cum de o bună bucată de vreme politica Operei noastre Naţionale impune interpretarea în original a partiturilor străine, teatrul de pe Splai a oferit publicului său statornic posibilitatea de a urmări pentru prima dată muzica lui Ceaikovski cântată în limba rusă. Aşa a răsunat pe scena bucureşteană textul romanului în versuri al lui Aleksandr Sergheievici Puşkin (transformat în libret de K. Şilovski şi de compozitorul însuşi), cu exact o săptămână înainte de a se împlini 130 de ani de la premiera absolută a operei (adică reprezentaţia din 29 martie 1879, de la Conservatorul din Moscova, care anticipa cu doi ani efectiva lansare publică a lucrării, petrecută la „Balşoi Teatr" în 11 iunie 1881).

Din fericire pentru soarta acestei noi versiuni a ONB, ea a încăput pe mâinile lui Ion Caramitru, care mai pusese în scenă *Evgheni Oneghin* (în urmă cu 14 ani, tocmai în Irlanda de Nord, la Belfast) şi mai şi colaborase cândva cu teatrul liric bucureştean. Chiar dacă de acum două decenii (când artistul a montat aici operele *Micul coşar* de Benjamin Britten şi *Eminescu* de Paul Urmuzescu) şi până astăzi (când l-a invitat Cătălin Arbore) niciunul dintre cei care s-au perindat la cârma instituţiei nu s-a gândit să-l mai solicite pe acest important actor şi regizor, director de teatre (între 1990–1993 la „Bulandra" şi actualmente la Naţional) şi preşedinte al Uniunii Teatrale din România (UNITER), o vreme profesor la Academia de Teatru şi Film din Bucureşti, iar între 1996-2000 ministru al Culturii...

Din echipa lui *Oneghin* de la Belfast, Ion Caramitru a adus la Bucureşti un formidabil *lighting designer*, împreună cu care a mai lucrat în România şi la *Tragedia lui Carmen* prezentată la Sibiu în 2007, atunci când oraşul transilvan a fost „capitală culturală europeană"; acum, Chris Jaeger a creat un ecleraj deosebit de inteligent, de expresiv şi de plastic, punând în valoare – deopotrivă – arhitectura flexibilă a decorurilor de mare frumuseţe ale Mariei Miu (care, sub perdeaua frunzişului bogat, de un verde pal, schimbă mereu locul acţiunii prin mişcarea la vedere a câtorva module ce glisează sau se rotesc, înfăţişând diverse perspective asupra conacului familiei Larin, unde lumina pătrunde – după momentul respectiv al zilei – fie dinafară înăuntru, fie invers, şi unde prin ferestre se zăresc, din când în când, femeile ce umblă, cu treburi, prin casă), costumele Vioricăi Petrovici (care individualizează până şi ultimul figurant, într-o imagine cum nu se poate mai autentică a Rusiei de la jumătatea secolului XIX, surprinsă admirabil în actul II, unde iluminarea „stratificată" în adâncime, diferenţiind planurile compoziţiei, conferă o profunzime aparte „tabloului vivant" cu care începe şi se sfârşeşte balul), horele ţărăneşti (tipic ruseşti, cu paşi săltaţi, de fugă) şi dansurile de salon (valsul, cotillon-ul, mazurca, galopul)

elegant coregrafiate de către Florin Fieroiu, mişcarea scenică prin care Florica Stănescu şi Mirela Simniceanu anulează vidul dramatic pe parcursul *numerelor* pur muzicale (corul fetelor desculțe, care se spală cu apa turnată dintr-un ciubăr, devine astfel teribil de senzual – egalat fiind doar de scena iatacului, când Filipievna o pregăteşte de culcare pe Tatiana). După cum tot lumina dinamizează acțiunea scenelor construite pur regizoral, cu o logică şi o inspirație, cu o naturalețe şi un simț al măsurii rar întâlnite pe o scenă de operă. („Aria scrisorii" însumează, cred, la superlativ aceste calități esențiale pentru spectacolul liric).

În viziunea lui Ion Caramitru, ciclul anotimpurilor rulează în concordanță cu evoluția personajelor: „zăpezile de altădată" par că acoperă mobila de grădină, deodată cu amintirile Larinei şi Filipievnei despre căsătoriile lor aranjate (prevestind soarta Tatianei); soarele primăverii încălzeşte plimbarea leneşă prin grădină a celor două cupluri (*Tatiana–Oneghin* şi *Olga–Lenski*); sărbătoarea secerişului (cu corul țăranilor răsunând *a cappella* din culise, pentru a fi reluat în scenă cu acompaniamentul orchestrei) exaltă dragostea Tatianei pentru Oneghin; tristețea iubirii respinse (*Tatiana*) şi amărăciunea fidelității jignite simultan în dragoste şi în prietenie (*Lenski*) împinge târziu în toamnă petrecerea aniversară, astfel încât duelul de-a doua zi (*Oneghin–Lenski*) se va desfăşura în negură şi sub ninsoare, pe un imens giulgiu în formă de cruce...

Dar meritul cel mai de seamă al regizorului îl constituie maniera în care reliefează semnificația fiecărei replici importante, detaşând-o din contextul general fără ca pentru aceasta cel care o cântă să trebuiască a veni ostentativ la rampă; exemplul cel mai concludent se află, după opinia mea, în Tabloul 4: nu funciara sa lipsă de sensibilitate, ci remarcile defavorabile la adresa lui pe care Oneghin le surprinde îl fac să se răzbune cochetând cu Olga şi determinând astfel provocarea fatală pentru Lenski. (O singură nepotrivire am observat, între text şi mişcare: în actul III, comentând intrarea Tatianei, corul afirmă că „lângă masă s-a oprit", în vreme ce ea se dusese direct în colțul opus al scenei, lângă... canapea.)

N-aş spune, totuşi, că proiecția unei imaginare „Tatiana copil", ce se plimbă grațios de colo-colo printre personajele reale, purtând unele obiecte-simbol (cartea, ciorna scrisorii ori oglinda), este cea mai fericită invenție regizorală cu putință, chiar şi numai pentru a mobila spațiile sonore neocupate fizic sau pentru a umple scena (ce devine brusc mult prea mare) în secvențele de dramă psihologică intimă. Dar, făcând abstracție de această convenție, ceea ce domină în impresia generală a montării este farmecul firescului, emanând din fiecare gest sau atitudine şi mai cu seamă din relația între personajele dramei.

Iar acest *firesc*, pe care cântăreții (victorioşi în raport cu dificultățile unei limbi pe care probabil că prea puțini o cunosc şi niciunul n-o vorbeşte în mod curent) şi-l asumă ca nişte veritabili actori, consonează perfect cu interpretarea lor muzicală, rafinat cizelată de către dirijorul Iurie Florea. Orchestra prezintă o dozare ideală în raport cu vocile şi o susținere de-a dreptul simfonică a paginilor de *tutti*, presărate cu nenumărate solo-uri instrumentale (între care se remarcă îndeosebi acelea ale cornului, ireproşabile toate, după singurul „chix" din debut); corul maestrului Stelian Olariu excelează în absolut toate situațiile, desfăşurând cu maximă omogenitate evantaiul multicolor al nuanțelor; la fel şi soliştii, pe care i-au pregătit temeinic nu mai puțin de cinci pianişti corepetitori: Luminița Berariu, Mădălina Florescu, Ioana Maxim, Mihaela Vâlcea şi Sabin Orbulescu...

Încă din primul tablou al operei, Crina Zancu (*Tatiana*), Oana Andra (*Olga*), Gabriela Drăguşin (*Larina*) şi Ecaterina Țuțu (*Filipievna*) se anunță drept o echipă feminină redutabilă, ale cărei străluciri individuale se completează fericit în duete, pentru a se contopi desăvârşit în cvartet. Teodor Ilincăi (*Lenski*) cucereşte publicul cu luminozitatea pură a vocii sale (în declarația de dragoste din actul I), sensibil umbrită de amenințarea morții (în celebra arie a tenorului din actul II).

Pompei Hărăşteanu (*Gremin*) îşi mărturiseşte şi el iubirea (în la fel de cunoscuta arie de bas din actul III), dar – o noutate datorată regiei – glasul i se mlădiază în chip diferit (modulându-şi dulceaţa şi căldura) în funcţie de persoana căreia i se adresează: lui Oneghin, Tatianei sau sieşi (respectiv... publicului). Spiritualul omagiu adus Tatianei de ziua ei îi prilejuieşte din nou lui Florin Diaconescu un memorabil rol episodic (*Triquet*), în care umorul colorează cântul tenorului cu sugestia galanteriei desuete şi cu graseierea tipic franceză. Apariţiile episodice ale lui Radu Pintilie (*Căpitanul/Zareţki*) se înscriu şi sub raport muzical în nota generală a spectacolului, după cum fineţea graţioasă a jocului Anastasiei Jinga caracterizează personajul acesta fictiv (*Tatiana copil*).

Am lăsat special la urmă rolul titular, fiindcă – într-o distribuţie aproape fără fisură – a-l încredinţa lui Iordache Basalic nu mi se pare a fi fost cea mai potrivită soluţie: pe de o parte, din pricina faptului că minunata voce a baritonului acesta este mult prea vibrantă şi catifelată pentru a transmite răceala şi asprimea lui Evgheni Oneghin (care ar trebui să se resimtă nu numai în refuzul sec din Tabloul 3, ci chiar şi în declaraţia pasionată din finalul operei); iar pe de altă parte, pentru că artistul este lipsit de acea forţă de atracţie care trebuie să explice neapărat fascinaţia bruscă şi irezistibilă pe care o exercită asupra Tatianei. Ehei, dacă *regizorul* Ion Caramitru i-ar fi putut transfera şi lui ceva din magnetismul propriu *actorului* Ion Caramitru...

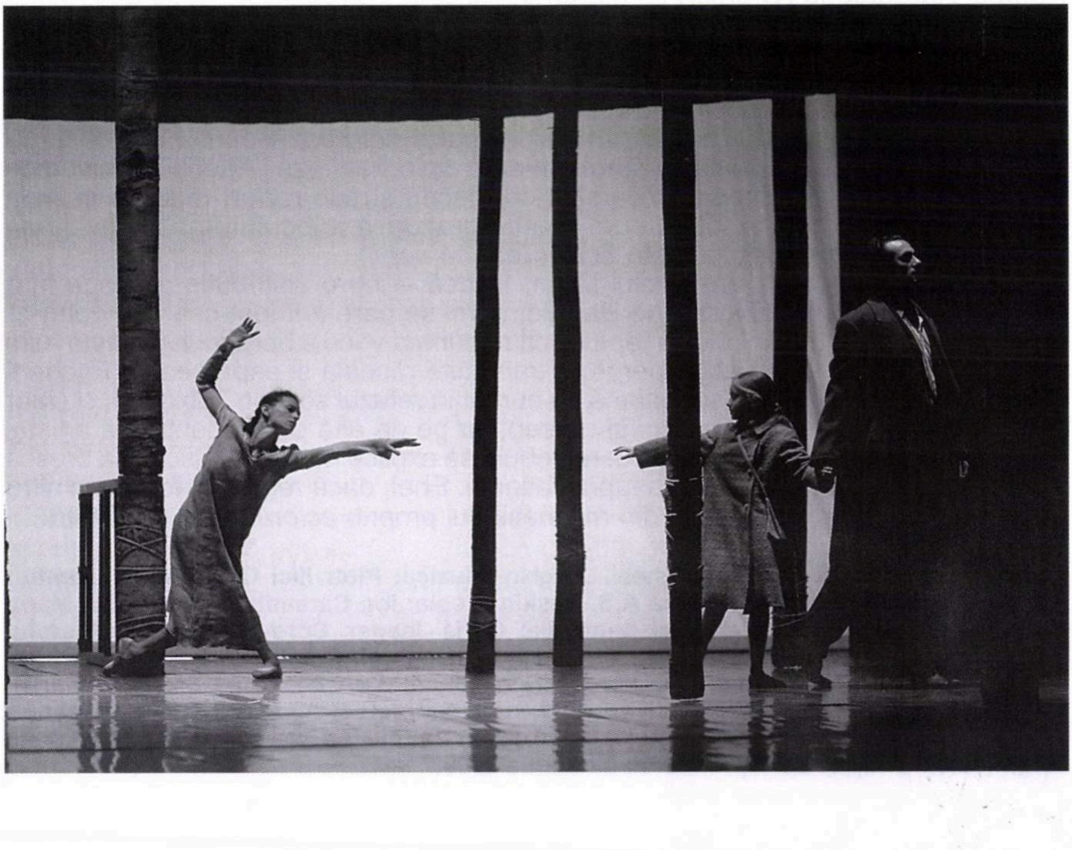
Opera Naţională Bucureşti – Evgheni Oneghin. **Muzica: Piotr Ilici Ceaikovski. Libretul: P.I. Ceaikovski şi K. Şilovski, după A.S. Puşkin. Regia: Ion Caramitru. Decorurile: Maria Miu. Costumele: Viorica Petrovici. Luminile: Chris Jaeger. Coregrafia: Florin Fieroiu. Mişcarea scenică: Florica Stănescu şi Mirela Simniceanu. Conducerea muzicală: Iurie Florea. Cu: Iordache Basalic *(Oneghin)*, Teodor Ilincăi (*Lenski*), Crina Zancu (*Tatiana*), Oana Andra *(Olga)*, Pompei Hărăşteanu (*Gremin*), Gabriela Drăguşin (*Larina*), Ecaterina Ţuţu *(Filipievna)*, Florin Diaconescu (*Triquet*), Radu Pintilie (*Căpitanul/Zareţki*), Anastasia Jinga (*Tatiana copil*). Data premierei: 22 martie 2009.**

Mărțișor... horror?

Bizar cadou de 1 martie (declarat ca atare!) a oferit Opera Națională din București jumătății feminine a publicului său: o poveste sumbră și senzaționalistă (desprinsă parcă din „Știrile de la ora cinci") despre trei soții ce-și ucid partenerii de viață, sub ochii unei copile care – evident – învață astfel să facă și ea, cândva, același lucru...

Dacă n-aș ști că această telenovelă horror de serie C a fost creată de către Gheorghe Iancu (pe un libret propriu) „după Anton Pavlovici Cehov", aș putea crede că e vorba de o comandă a vreunei asociații de luptă împotriva violenței în familie (caz în care aș fi ceva mai îngăduitoare cu rezultatul ei artistic); dar, nu: balerinul și coregraful român de formidabil succes (stabilit în Italia de aproape trei decenii, dintre care mai mult de două le-a petrecut la Teatro alla Scala din Milano) a creat spectacolul *Donne* acum șapte ani, pentru festivalul „Maggio Musicale Fiorentino". Și mai greu îmi vine să înțeleg prin ce concurs de împrejurări acest balet a fost decretat drept „cea mai bună creație coregrafică a stagiunii 2001–2002" și distins cu Premiul „Danza & Danza"... Să fi fost atunci chiar atât de săracă producția italiană de gen? Sau șocul expresionist să fi singularizat favorabil spectacolul în cauză, printre cine știe ce platitudini și dulcegării?

Oricum ar fi, reluarea după atâta vreme a baletului ***Femei*** nu-l avantajează defel pe autorul lui, mai cu seamă prin comparație cu al său atât de original



Lacul lebedelor creat pentru scena bucureşteană (vezi cronica „Visul cu lebede", apărută în *Teatrul azi* din mai 2008), care demonstra înainte de toate o evoluţie semnificativă la nivelul invenţiei coregrafice. Pentru că, din păcate, sordidul întâmplărilor mereu repetate aici (*Maşa* e supusă căsătoriei silite şi violului conjugal, iar adulterul o aduce în situaţia de a fi bătută şi de *Soţ*, şi de *Amant*, ceea ce o va împinge la crimă) şi regăsite în existenţa celorlalte două cupluri (fraţii hangii *Feodor* şi *Aleksei*, cu nevestele lor, *Sofia* şi *Varvara*) nu e nici susţinut şi nici contracarat de calitatea mişcării celor şapte balerini (în ordinea citării personajelor: Adela Crăciun, Alin Gheorghiu, Gigel – sau Gigi, cum apare acum pe afiş – Ungureanu, Silviu Tănase, Valentin Stoica, Bianca Fota, Laura Blică-Toader). Şi nu din vina interpreţilor – cu toţii, ireproşabili –, ci din pricina banalităţii dansului... Dacă scena de dragoste dintre Maşa şi Amantul ei (niţel mai elaborată, mai pretenţioasă şi mai dificilă tehnic decât desenul coregrafic de până atunci) dădea ceva speranţe pentru confruntarea ulterioară dintre cei doi rivali, aceasta a fost cu totul nesemnificativă şi deci dezamăgitoare (mai cu seamă din perspectiva splendidului duet pe care l-am văzut, în *Lacul lebedelor*, între acelaşi Alin Gheorghiu şi interpretul lui Siegfried). Cât priveşte rolul Fetiţei, el este atât de sărac ca mişcare, încât m-aş putea întreba chiar dacă Marina Grecu este o balerină în devenire sau doar o graţioasă figurantă...

Altminteri, scenografia Luisei Spinatelli propune câteva imagini memorabile prin frumuseţea şi expresivitatea lor (argintul pădurii de mesteceni; trunchiurile copacilor transformate în gratii de închisoare; albul feţei de masă care se preface, rând pe rând, în cearşaful patului nupţial, în mantie sau în linţoliu; bocitoarele cu văluri de doliu împletite între ele), după cum şi regia lui Gheorghe Iancu realizează unele momente tulburătoare: căderea frunzelor sau fulgilor, indicând trecerea anotimpurilor; jocul de şotron al Fetiţei; nunta şi priveghiul (deşi n-am înţeles de ce se desfăşurau ele fără preot: doar dacă nu cumva istoriile cehoviene au fost transplantate în vremea comunismului...); în fine, uciderea BĂRBATULUI, cu trei pahare de vodcă otrăvită şi cu simbolica turnare a cenuşii în cap.

Dar meritul cel mai de seamă al lui Gheorghe Iancu mi se pare a fi, aici, acela de a fi realizat o coloană sonoră din muzici mai puţin cunoscute, deşi aparţinând unor compozitori iluştri ai secolului trecut (Serghei Rahmaninov, Igor Stravinski, Paul Hindemith şi Dmitri Şostakovici) sau creaţiei tradiţionale a Bisericii Ortodoxe Ruse (acele senzaţionale coruri *a cappella*, potenţând admirabil emoţia artistică în scena nunţii şi în aceea a priveghiului).

Totuşi, oricât de interesant ar fi pentru spectatorii români să cunoască trecutele lucrări ale coregrafului, cred că mai profitabil – şi pentru **ei**, dar şi pentru **el** – ar fi ca Opera Naţională Bucureşti să-i comande lui Gheorghe Iancu montări noi cu desăvârşire, în care artistul să-şi poată dezvolta şi dezvălui *actualele* posibilităţi creatoare.

Opera Naţională Bucureşti – Femei. **Libretul, colajul muzical, regia şi coregrafia: Gheorghe Iancu. Scenografia: Luisa Spinatelli. Cu: Adela Crăciun (*Maşa*), Gigel Ungureanu (*Amantul*), Alin Gheorghiu (*Soţul*), Bianca Fota (*Sofia*), Laura Blică-Toader (*Varvara*), Silviu Tănase (*Feodor*), Valentin Stoica (*Aleksei*), Marina Grecu (*Fetiţa Maşei*). Data reprezentaţiei: 1 martie 2009.**

Gina ŞERBĂNESCU

Cum se face primăvară cu două flori...

În luna martie, Centrul Naţional al Dansului din Bucureşti a găzduit **Festivalul *Europe in Motion***. Festivalul a reunit la Bucureşti 12 coregrafi din Olanda, Marea Britanie şi România şi a fost a treia etapă a unui proiect realizat prin parteneriatul a trei instituţii: Springdance (Olanda), Dance 4(Marea Britanie) şi Centrul Naţional al Dansului din Bucureşti. Fiecare instituţie parteneră a selectat câte patru tineri artişti pentru a lua parte la proiect: Amy Raymond, Giulia Mureddu, Jaakko Toivonen şi Liat Magnezy din Olanda; Hetain Patel, Chris Dugrenier, Zoi Dimitriou şi Robin Dingemans din Marea Britanie; Cătălina Gubandru, Paul Dunca, Andreea Novac şi Mihaela Dancs din România.

Ceea ce trebuie în primul rând remarcat este faptul că toate creaţiile din concurs au fost *work in progress*. Am mai spus-o şi o repet, nu mi se pare corect, din punctul de vedere al criticului de dans, să lansez analize elaborate şi definitive cu privire la un spectacol care poartă marca de *work in progress*, pentru că ideea e să încurajezi dezvoltarea unor premise care conduc spre un produs finit. Dar, după acest festival, nu cred că ochii mai pot fi închişi în faţa unor premise care au toate şansele să conducă (dacă asta se va întâmpla vreodată) spre un produs dezastruos.

Ar trebui, poate, să felicităm CNDB-ul pentru selecţia făcută, având în vedere că spectacolele româneşti au fost cele mai bune din Festival, dar cred că ar fi fost preferabil ca forţele coregrafilor din România să fie măsurate cu cele ale unor creatori străini care să ofere produse autentice.

Nu aş putea menţiona nici un „work in progress" din cele ale coregrafilor străini din Festival care să merite o analiză decentă. Cele mai multe dintre creaţii păreau nişte examene nereuşite. E drept că în aceste spectacole au putut fi remarcaţi dansatori buni, dar, din păcate, ei nu erau aşezaţi sub idei coerente.

Spectacolele în care s-a investit nu numai că nu îşi merită, probabil banii, ci, metaforic sau nu, ele sunt chiar expresia unor pierderi.

Revenind asupra ideii de *work in progress*, am putut totuşi remarca faptul că un spectacol din festival nu şi-a schimbat conceptul pe care îl ştiam (este vorba de *Dance a Playful Body,* coregrafia Andreea Novac), dar s-a adaptat la cerinţele spaţiului oferit de Centrul Naţional al Dansului. (Spectacolul a fost creat în toamna trecută în spaţiul de la Centrul „George Apostu" din Bacău, în cadrul Programului ArtistNe(s)t). La nivel tehnic, spectacolul Andreei Novac, interpretat de Istvan Teglas, a evoluat. La nivelul formei de prezentare a rămas aproape neschimbat (e drept, cu uşoare variaţii date de caracterul diferit al spaţiului), ceea ce înseamnă că, foarte curând, în programele de sală nu vom mai vedea scris *work in progress* lângă *Dance a Playful Body*.

Fără îndoială, *Dance a Playful Body* şi *Lulu's Room* (coregrafia şi interpretarea Mihaela Dancs) au fost cele mai bune spectacole ale festivalului. Creaţia Mihaelei Dancs ne-a prilejuit o revelaţie la nivelul elaborării limbajului coregrafic. *Lulu's Room* este o creaţie coerentă, un *work in progress* care oferă premise sigure pentru dezvoltarea unui concept solid, corelat cu o interpretarea impecabilă. *Lulu's Room* este probabil cel mai bun spectacol de până acum al Mihaelei Dancs, prin care

István TÉGLÁS în *Dance a Playful Body*

Foto: Irina Stelea

tânăra coregrafă dovedeşte în egală măsură că are capacitatea de a elabora un discurs coregrafic plin de substanță, revelat printr-o prezență scenică autentică.

Creația lui Paul Dunca, *We Went with These Bodies as far as We Could* ne anunța o concepție originală dar, din păcate, ca în multe alte cazuri, între ceea ce citim în programul de sală şi ce vedem pe scenă se află un decalaj considerabil. *We Went with These Bodies as far as We Could* se află în stadiul de *work in progress* situat pe prima treaptă şi nu putem decât să sperăm că ideea de fond, care este foarte ofertantă, îşi va găsi drumul spre o materializare adecvată.

Prin *Europe in Motion*, s-a făcut primăvară doar cu două flori, sădite de Andreea Novac şi Mihaela Dancs. Acum rămâne să ne mai întrebăm de ce scena dansului contemporan din Occident nu ne-a trimis într-un astfel de festival produse artistice care să reprezinte o provocare pentru noi, care să ne prilejuiască posibilitatea de a evalua realist locul în care ne aflăm actualmente în contextul coregrafic internațional.

Dansul şi paradoxul diamantului

Poate părea ciudat că vom începe cronica unui spectacol de teatru-dans începe cu observații din sfera unei ştiințe precum chimia. Diamantul este un alotrop al carbonului, este extrem de dur şi, în acelaşi timp, casant, este slab conducător de căldură, dar se formează în inima vulcanilor...Şi contrastele pot continua...

În recentul spectacol al Naționalului timişorean, ***Remember***, diamantul este un simbol fundamental. El este o componentă suprarealistă, dar este şi punctul de osmoză al elementelor regizorale. Introducerea unui diamant uriaş ca obiect central al decorului reprezintă concomitent materializarea şi armonizarea tuturor contrastelor prin prisma cărora Răzvan Mazilu alege să ne redea nuvela lui Mateiu Caragiale.

Pentru a descifra până la capăt paradoxul diamantului, paradigmă a spectacolului, trebuie să ne oprim asupra altor simboluri cheie din spectacol (nu am pretenția că le epuizez. Am făcut, de fapt, o selecție din acest puzzle de metafore în mişcare pe care se fondează *Remember*). Toate aceste elemente sunt integrate unei substanțe dramaturgice eficient modelate de Răzvan Mazilu pe muzica lui Richard Wagner, care susține, prin vigoare şi forță sugestivă, toate elementele spectacolului.

„Albastrul"

Întâlnirea dintre *„domnul M"* (Ion Rizea) şi *Aubrey de Vere* (Răzvan Mazilu) stă sub semnul misterului emanat, pe de o parte, de ocultarea biografiei lui Aubrey şi, pe de altă parte, de categoriile estetice fundamentale ale universului specific *dandysmului*... Albastrul este fondul cromatic al poveştii. Straie albastre, apă albastră, machiaj albastru, sânge albastru țâşnind din seringi în proiecțiile în care Aubrey ne este prezentat ca subiect experimental integrat fizic unui întreg instrumentar medical... „Se spune că frica e albastră"... (un gând al domnului M care nu este verbalizat în dramatizarea semnată de Răzvan Mazilu, dar care se impune ca o „magmă" a întregului spectacol)...

Albastrul are o funcție duală în *Remember*: este factor estetizant şi catalizator ontologic al celor două biografii, este simbol al orizontului eliberator al artei sau tentacul al fricii care pune stăpânire pe întreaga lume din *Remember*...

Oglinda

Narcis este un arhetip asumat de orice dandy... Deşi lumea este privită ca fenomen estetic în concepția filosofică aferentă *dandysmului*, universului *dandy* îi este specifică o anumită lipsă de transcendență dată fundamentarea lumii interioare în reflexul propriei imagini. *Dandysmul* este, dintr-un anumit punct de vedere un platonism răsturnat. Dacă idealismul platonician propovăduieşte fundamentarea realității într-o substanță transcendentă, *dandysmul* fundamentează lumea în reflexul în oglindă al propriei imagini estetizate la maximum. Oglinda nu putea lipsi din lumea narcisică a lui Aubrey de Vere. Deşi aflăm că are preocupări oculte, adică tendința de a găsi cheile lumii într-o realitate de dincolo de ea, deşi este un personaj cu înclinații metafizice, Aubrey nu conteneşte să rătăcească într-un labirint de oglinzi populat cu propriile reflexe (o altă proiecție de mare rafinament, realizată de Dionisis Christofilogiannis): cădere în sine specifică lumii unui *dandy* care găseşte în imaginea sa din oglindă calea spre o formă de seducție bazată pe iluzia supremă a frumuseții. Oglinda este şi ea, ca şi „albastrul", ca orice alt simbol din spectacol, un element-cheie cu funcție duală: este un principiu metafizic răsturnat, dar şi o promisiune de regăsire a eului căutat în labirintul de imagini...

„Lebăda neagră"

Probabil cea mai puternică imagine a spectacolui este cea a lui Răzvan Mazilu în *tutu* negru, pe poante şi în cârje. Realmente interesant, mai ales la nivelul limbajului coregrafic, este jocul dintre principiul masculin şi cel feminin, al cărui câmp de luptă este personalitatea marcată de taină a lui Aubrey. Dacă în ipostaza sa fizic-masculină expresivitatea lui Aubrey frizează feminitatea, imaginea lebedei negre nu păstrează, paradoxal, nicio tendinţă feminină. Coregrafia acestui moment este virilă, iar estetica de tip dandy este trecută în negativul ei. Nu este vorba de o urâţire intenţionată, ci de o contrapunctare a imaginii clasice a frumuseţii dandy, ca un element necesar în alchimia finală a poveştii. Asumarea acestei identităţi are o dublă funcţie: pe de o parte ne conduce, pe calea dansului, către o sinteză a elementelor contradictorii din universul lui Aubrey de Vere. Pe de altă parte, este o modalitate inteligent aleasă de Răzvan Mazilu de a-şi regândi mijloacele de expresie prin prisma unui univers pe care, dealtfel, el l-a impus în peisajul nostru cultural. Este un mod de a regândi corpul care dansează printr-un set de principii estetice care contrapunctează perfecţiunea formală ce fundamentează *dandysmul.*

Spitalul

Spitalul e o formă de carceră, un spaţiu de penitenţă a corpului. Imaginea cârjelor pe care se sprijină lebăda neagră conduce la ideea de neputinţă locomotorie, de limită a corpului care închide aspiraţiile lăuntrice. În conjuncţie cu această ipostază, proiecţiile în care Aubrey este prezentat, într-un spital, în scene care induc ideea de mutilare fizică, au şi ele funcţia de a contrabalansa estetica dandysmului. Dar, pentru eliberare, pentru saltul final în ideea salvatoare, este necesară coborârea în infernul unor limite aparent de netrecut. Există, în aceste proiecţii, un element al estetismului impecabil în care vieţuia Aubrey: o măsuţă rococo, pe care este înşirat ameninţător instrumentarul medical...

Diamantul

Am ajuns la elementul-cheie al spectacolului, diamantul, care poate fi „citit" ca un fel de *alter ego* al lui Aubrey: răceala lui Aubrey îşi are rădăcinile în adâncurile de foc ale misterului şi dorinţei de cunoaştere, întocmai cum frumuseţea de gheaţă a diamantului germinează în adâncul vulcanilor. Aubrey îşi este autosuficient în sensul că el este cel care îşi rafinează şi îşi reconstruieşte propria imagine... Şi ştim că diamantul nu poate fi lustruit decât cu propria pulbere...

Aubrey îi încredinţează o misiune domnului M, de dincolo de taina propriei morţi: un instrument de scris rupt din substanţa diamantului (acesta este un demers hermeneutic al lui Răzvan Mazilu, care rezolvă, astfel, la nivel conceptual, misterul întâlnirii celor doi...). În final, îl vedem pe Aubrey intrând în inima diamantului. Personajul care încredinţează o misiune legată fundamental de cuvânt, de rostire, ajunge să se autoconţină printr-un discurs nonverbal. Diamantul poate sugera, în acest spectacol, atât barca lui Caron cât şi un vehicul al eliberării lăuntrice, cum de altfel viaţa şi moartea, ca toate contrariile din *Remember,* coexistă şi converg spre o alchimie necesară aflării sensului.

Teatrul Naţional din Timişoara – Remember. **Spectacol de teatru-dans realizat după nuvela lui Mateiu Caragiale. Cu: Răzvan Mazilu şi Ion Rizea. Regia şi coregrafia: Răzvan Mazilu. Costume: Răzvan Mazilu. Proiecţii video şi decoruri: Dionisis Christofilogiannis. Sound design: Vlaicu Golcea. Data premierei: 8 martie 2009.**

Iluzia care „prinde" corp

Spectacolul tinerei coregrafe Mădălina Dan, ***Iluzionistele***, care a avut recent premiera la Centrul Naţional al Dansului, reprezintă materializarea artistică a unei viziuni distincte în peisajul coregrafic românesc.

Jocul cu de-a şi cu iluzia propus de Mădălina Dan este expresia unei fine observaţii psihologice a mecanismelor lăuntrice ale unor personaje care, la rândul lor, sunt expresiile unor tipologii în care ne putem regăsi fără echivoc.

Expresia corporală a celor patru interprete este modelată de structuri ale imaginarului, pe care Mădălina Dan le manevrează neostentativ şi eficient, reuşind să creeze un univers scenic plin de atingeri suprarealiste, o reală sinteză a unor arte care se întâlnesc într-o viziune inteligentă şi coerentă: de la lumea dansului la lumea teatrului, cu atingeri chiar din lumea circului, elementele „croşetate" de concepţia Mădălinei Dan ne bulversează tiparele raţionale prin care ne organizăm înţelegerea unui act artistic.

Corpurile interpretelor (Mădălina Dan, Mihaela Dancs, Carmen Coţofană, Marian Baroncea) „prind" expresie tocmai graţie unei forme de iluzie foarte palpabile, ce este emanată de structuri imaginative care ne aduc aminte de iniţierea noastră timpurie în jocul de-a coerenţa, în arta de a transforma lumea într-un *puzzle* structurat prin prisma imaginaţiei noastre.

Dacă în spectacolul *Dedublarea* Mădălina Dan supunea unor interogaţii ironice convenţia sub umbrela căreia se aşază lumea spectacolului, în *Iluzionistele* coregrafa interoghează jocul dintre ceea ce este imaginat şi ceea ce este transmis ca reprezentare, între ceea ce este scenic prezent şi ceea ce se retrage în forme creatoare de absenţă, între ceea ce corpul revelează şi traduce. Corpul pare a fi, într-adevăr, unicul traducător al unui limbaj care vine din adâncul imaginarului nostru, care ne modelează actele, gândurile, percepţiile, forma în care turnăm lumea.

Spectacolul Mădălinei Dan ne provoacă să încercăm un exerciţiu de imaginaţie prin care putem să ajungem în contact cu o lume pe care am ajuns să o deformăm tocmai pentru că reprezentările noastre sunt, de fapt, contrare structurilor originare ale lumii noastre lăuntrice.

Iată o mostră din amplul demers imaginativ propus de Mădălina Dan:

„Noi locuim departe de aceste locuri cochete, într-un castel, la întretăierea drumului de Vest cu cel de Sud-Est, acolo sus, mai în stânga pe hartă, pe Tărâmul de Nord cu accente citadine, acolo unde stelele căzătoare se numără cu aplomb şi maniere alese.

Avem un program foarte exact pe care îl respectăm ca pe ochii din cap: tricotăm, leşinăm,

tricotăm, leşinăm,
tricotăm, leşinăm,
tricotăm, leşinăm,
tricotăm, leşinăm…

Periodic, frunzărim neglijent broşurici pline cu litere lipsă, ne facem manichiura cu iod, dăm de mâncare la plozi, ne rotim în direcţia acelor de ceasornic, ne uităm cuviincioase la televizor… Totul pentru igiena mentală".

Producţie CNDB 2008 – Iluzionistele**. Un spectacol de: Mădălina Dan. Cu: Maria Baroncea, Carmen Coţofană, Mihaela Dancs, Mădălina Dan. Dramaturgie: Rui Catalao. Scenografie: Mara Grigoriu.**

PREMIANȚII NOȘTRI

Naționalul timișorean

KulturForum Europa, reprezentat de preşedintele său, domnul Dieter Topp, a decis să acorde PREMIUL CULTURAL EUROPA **Teatrului Național Timişoara** – pentru activitatea sa care, prin diversitatea repertorială şi dimensiunea calitativă a pieselor, are un aport considerabil la dezvoltarea teatrului european. Totodată, premiul îi va fi acordat regizorului **Radu Afrim** pentru temele abordate, care, într-un mod creativ, personal, contribuie la edificarea unității europene.

De Premiul Cultural Europa au beneficiat, în timp, Teatrul din Josefstadt (Viena), scriitorul american Jeff Baron, prof. dr. Dimitris Tsatsos – jurist grec, Avi Primor – consul israelian, Istanbul Foundation for Culture and Arts, cancelarul Johannes Rau, Eurovision, postul de televiziune 3Sat din Germania, Austria şi Elveția etc.

KulturForum Europa este o organizație înființată de ministrul de externe german Hans-Dietrich Genscher în 1992, cu scopul de a promova o mentalitate culturală europeană comună, respectul şi toleranța. Premiul Cultural Europa este acordat personalităților şi instituțiilor care contribuie la conştientizarea faptului că Europa înseamnă şansa unui model de conviețuire paşnică.

Însuşi Pinocchio

Ani CREŢU şi Boris PETROFF

Teatrul Ion Creangă a participat, în perioada 15–17 aprilie, la **Festivalul Internaţional de Teatru pentru Copii „Naj, Naj, Naj"** din **Zagreb**, Croaţia cu spectacolul *Pinocchio* după Carlo Collodi, regia Cornel Todea, scenografia Viaceslav Vutcariov.

Aflat la cea de-a IX-a ediţie, Festivalul, care îi desemnează pe *cei mai buni dintre cei mai buni* creatori de teatru pentru copii, a reunit importante trupe de teatru din Danemarca, Serbia, Slovenia, Croaţia şi România.

Spectacolul *Pinocchio* a fost una dintre cele mai apreciate montări prezentate în cadrul „Naj, Naj, Naj".

Ca recunoaştere a valorii sale, juriul, format din 5 prestigioşi critici de teatru, a hotărât acordarea trofeului *Pasărea de foc*, pentru Cea Mai Bună Actriţă Într-un Rol Principal, actriţei **Ani Creţu**, pentru rolul *Pinocchio*.

În perioada 5–7 mai *Pinocchio* a mai participat la Festivalul Internaţional de Teatru pentru Copii de la Targovishte, Bulgaria.

Şi alt timişorean

Actorul Teatrului German de Stat Timişoara (TGST), **Rareş Hontzu**, a fost distins cu Premiul special la cea de a 7-a ediţie a Festivalului Minorităţiilor Naţionale şi Etnice din Ungaria, ARCUSFEST, care a avut loc în perioada 26.II – 6.III.2009 la Budapesta. Premiul a fost acordat de juriul format din 5 membri, care a vizionat cele 18 spectacole participante, prezentate în 10 limbi, printre care limba română, bulgară, germană, greacă şi poloneză.

Rareş Hontzu a fost distins pentru prestaţia sa în rolul Edgar din spectacolul „Regele Lear", de Shakespeare, în regia lui Florin Ionescu. Spectacolul a avut premiera în 7 mai 2008 la Teatrul German din Szekszárd (Ungaria) şi se află în continuare în repertoriul acestuia.

Rareş Hontzu s-a născut în anul 1978 la Sibiu. În 2000 absolvă Secţia de Actorie în limba germană din cadrul Facultăţii de Muzică a Universităţii de Vest din Timişoara. A jucat la Teatrul German de Stat Timişoara, la secţia germană a Teatrului Naţional „Radu Stanca" din Sibiu, iar în stagiunea 2007–2008 la Teatrul German din Szekszard (Ungaria).

Pe scena TGST poate fi văzut în următoarele roluri: Ludwig în *Ultimul incendiu*, Troţki în *Toate la timpul lor* şi Mr. Martin în *Cântăreaţa cheală*.

NOI ÎN LUME

Doina PAPP

Teatrul din Brăila la Festivalul internațional „Sarajevo Zima"

Sarajevo, oraş-martir care mai poartă urmele cumplitelor războaie fratricide din 1990–1995, găzduieşte o mulțime de manifestări artistice internaționale, festivaluri de teatru, film, printre care şi acest **„Sarajevo zima“** („Iarna la Sarajevo“) aflat la a 25-a ediție. Fără să mai facem statistică, în 2009, constatăm aceeaşi fervoare a luptei pentru afirmarea identității şi libertății de exprimare care trădează în fond speranța că ororile de acum aproape 20 de ani nu se vor repeta, că sârbii, musulmanii, croații, şi celelate etnii, reprezentate în această țară, vor conviețui în pace alături de bisericile lor somptuoase, fie că sunt ortodoxe, moschei sau catolice. Reconstruit în proporție de 90% Sarajevo e însă un mausoleu. Zecile de cimitire din mijlocul oraşului, cărora albul zăpezii de-abia de le ascundea tristețea, casele părăsite pe jumătate arse nu pot fi trecute cu vederea, deşi populația pare recuperată psihic şi moral. Viața merge mai departe s-ar spune, cu toate că aceşti oameni nu par să fi înțeles ce li se întâmplat. Şi dacă nu cumva coşmarul se poate repeta. Nefiind sezon, lipseau din peisajul oraşului celebrele cafenele, larma bazarelor, muzica stradală. Pierdut în nămeți, podul unde arhiducele Ferdinand a fost împuşcat provocând izbucnirea Primului Război Mondial se ascundea şi el de privirile curioşilor. Şi totuşi, călcând pe aici nu poți uita că Sarajevo a fost, este butoiul cu pulbere al Europei.

Un pix confecționat din capace de gloanțe e un suvenir morbid, dar reprezentativ. L-a descoperit pe o tarabă Radu Nichifor, regizorul spectacolului *Angajare de clovn* al Teatrului „Maria Filotti“ din Brăila, spectacol selecționat la „Sarajevo zima“ care s-a bucurat de mare succes. În aceeaşi seară, Matei Vişniec era prezent în festival şi cu o altă piesă, *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă* în interpretarea unui teatru din Macedonia. Nu ştim cât public a strâns acea piesă atât de legată prin subiect de războiul bosniac, dar *Angajare de clovn* în versiunea poetică, accentuat ludică a brăilenilor a fost aplaudat în picioare minute în şir. Intregul corp diplomatic al Ambasadei României la Sarajevo, în frunte cu excelența sa dl. ambasador Daniel Banu, a asistat la reprezentație şi s-a întreținut cu trupa după spectacol, în prezența directorului Festivalului. Din nou am avut impresia că dialogul depăşeşte sfera artistică, că punțile stabilite sunt mai întâi umane, animate de dorința de solidaritate şi recurs la democrație. Actorul Dragan Jovicic, selecționer al Festivalului, a discutat aplicat cu interpreții, actorii Marius Manole, Alin Florea şi Cornel Cimpoae, pe care i-a apreciat în mod deosebit; iar la conferința de presă, directoarea Teatrului „Maria Filotti“, d-na Veronica Dobrin, şi subsemnata am avut ocazia să promovăm şi alte producții ale Teatrului de la Dunăre. De la fereastra autobuzului, am putut observa la plecare afişul festivalului brăilean, al cărui slogan – **Europa via Balcani** – începe să fie tot mai cunoscut în zonă.

Marcând jubileul Festivalului „Sarajevo Zima“, dramaturgul, teatrologul, omul politic Ibrahim Spahic, fondator al Festivalului pe care-l conduce şi astăzi, vorbeşte cu patos despre acest eveniment care a concentrat la un moment dat interesul întregii lumi, ca act de rezistență. Pentru aceasta, de altfel, a fost distins cu un premiu special la **„Prix Europa pentru Teatru“** din anul 1994.

Alin FLOREA, Marius MANOLE şi Cornel CIMPOAIE în *Angajare de clovn* de Matei Vişniec

Ibrahim Spahic: Mai întâi vă mulţumesc pentru spectacolul dumneavoastră excelent – dramaturgie, actori, regie. După cum aţi văzut, audienţa a fost superbă la reprezentaţia din Teatrul „Sartre", un teatru simbolic pentru Sarajevo, fiindcă a fost fondat în timpul asediului oraşului, în anul 1992. Şi eu am lucrat în acest Teatru. Festivalul nostru a luat fiinţă după Jocurile Olimpice din 1994. De 25 de ani pe aici au trecut cca 27.000 de artişti. E un oraş al artelor contemporane, care pune bine în valoare şi zestrea trecutului, experienţa în domeniul artelor vizuale, a teatrului şi filmului, provocând discuţii pe diferite teme actuale europene şi mondiale. E un festival care se derulează în jurul a cca 3000 de proiecte, cam 100 pe an şi e singurul festival din lume care nu s-a întrerupt în timpul războiului. Între 21 decembrie 1993 şi 21 martie 1994, în plin război, „Sarajevo Zima" a celebrat cea de a 15-a aniversare prin proiectul Sarajevo-Centru Cultural european, realizat în parteneriat cu Festivalul de la Avignon şi 150 centre culturale din Europa şi din lume. Acest proiect a fost susţinut de Comisia europeană, UNESCO, Consiliul Europei, Parlamentul European şi peste 11000 de artişti din lumea largă. **„Sarajevo Winter"** a fost de asemenea organizatorul celei de a X-a bienale a artiştilor tineri din Europa şi Mediterană. A fost declarat de Consiliul Europei primul oraş intercultural în 2003–2004, ca prim forum al dialogului intercultural şi interreligios. „Sarajevo Zima" a realizat numeroase proiecte deosebite, între care construirea prin concurs internaţional a sălii de concert Marijin Dvor, a primit premiul municipalităţii şi recunoaşterea din partea Asociaţiei festivalurilor europene, Premiul „Libertatea". În 2014, oraşul Sarajevo va fi Capitala Culturală a Europei, statut la care a contribuit şi intensa lui

activitate culturală de anvergură europeana şi mondială. În ediţia jubiliară din acest an aşezată sub aceleaşi înalte patronaje – Consiliul Europei, Parlamentul European, UNESCO –, Festivalul a luat în calcul şi câteva repere calendaristice importante precum 20 de ani de la căderea zidului Berlinului, 70 de ani de la bombardarea oraşului spaniol Guernica (omagiat prin expoziţia desenelor lui Picasso adusă la Sarajevo), aniversarea Colegiului artelor construit de evreii sefarzi emigranţi, „Anul Haydn". Tema unificatoare a tuturor sectiunilor care alcătuiesc programul (performing, film, literatura, dans, muzică, arte vizuale) e exprimată de sintagma „Organic art life".

Doina Papp: *Care ar fi traducerea dumneavoatră pentru acest slogan?*

Ibrahim Spahic: Aceste cuvinte am vrea să definească relaţia dintre artă şi viaţă. Conexiunea organică dintre cotidian, viaţa care se schimbă şi artă, interacţiunea care există între artă, artişti pe de o parte şi viaţa din societate, inclusiv aceea pe care o reflectă media.

D.P.: *Dar asta e o temă eternă...*

Ib. Sp.: Da, pentru că şi festivalul nostru este acum la a 25-a ediţie un rezumat al ediţiilor anterioare. În acest an e cu adevărat mondial. Avem prezenţe din Buenos Aires, New York, Coreea, Cuba, Rusia. Prezentăm proiecte de cooperare foarte diferite, cum ar fi un şef de orchestră din Rusia la pupitrul unui ansamblu din Muntenegru, un regizor bulgar care montează în Macedonia, un ceh care dirijează orchestra din Sarajevo.

D.P.: *Bugetul?*

Ib.Sp.: Trei-patru milioane de euro.

D.P.: *Produceţi şi evenimente proprii, sub egida Festivalului?*

Ib.Sp.: Toate deschiderile sunt cu evenimente originale. Piese în coproducţie, realizări video, editări de cărţi. Suntem o industrie de cultură şi artişti.

D.P.: *Cum faceţi selecţia?*

Ib.Sp.: Avem un juriu de specialişti pe domenii. Iar eu am peste tot prieteni care mă ajută, îmi fac sugestii. Discutăm şi luăm deciziile pe baza selecţiei experţilor.

D.P.: *Care e preferinţa dumneavoatră în acest concert al artelor?*

Ib.Sp.: Ca dramaturg şi teatrolog, evident că domeniul meu preferat e teatrul. Dar mă preocupă toate celelate domenii într-o conexiune a culturii cu viaţa oraşului. Lucrez în multe locuri din lume şi folosesc toată experienţa mea internaţională în folosul Festivalului.

D.P.: *Sunteţi o persoană publică de prestigiu, un om politic. La ce vă foloseşte acest statut?*

Ib.Sp.: La elaborarea unei strategii de politică culturală în Bosnia Herţegovina. De cinci ani lucrez la asta. Consiliul de miniştri a acceptat proiectul meu. E foarte important să cultivăm responsabilitatea artiştilor şi a oamenilor de cultură în spiritul diversităţii culturale. Aici e un loc special din acest punct de vedere. Avem trei naţionalităţi bază şi multe minorităţi. Problema democraţiei e esenţială. Festivalul „Sarajevo Zima" militează pentru acest lucru.

Un singur lucru nu mi-a spus Ibrahim Spahic, directorul Festivalului. Dacă după un sfert de veac de muncă în slujba acestui ideal, compatrioţii săi se simt mai în siguranţă. În tot cazul pentru vizitator locurile rămân ciudate, cu multe răni ascunse, la propriu şi la figurat.

Oltița CÎNTEC

Teatrul „Luceafărul" la Lille 3000

În anul 2004, Lille a fost Capitală Culturală Europeană, după ce își depusese candidatura și urmase toate procedurile încă din 1996. Dorind să fructifice în continuare impactul pe care cele peste 2500 de manifestări spirituale și peste 9 milioane de spectatori le-au avut asupra imaginii internaționale a orașului și a vieții lui economice, oficialitățile au decis ca, o dată la doi ani, să organizeze **Festivalul Lille 3000**. Ediția 2009 este intitulată ***Lille 3000 Europe XXL*** și are ca ***focus***, la 20 de ani de la căderea Zidului Berlinului, **Europa de Est**. Agenda ei se derulează între 14 martie și 12 iulie. Festivitatea de deschidere a avut loc în seara zilei de 14 martie, când 1000 de voci au interpretat *live*, în diferite puncte ale zonei eurometropolitane, un repertoriu constituit din fragmente muzicale reprezentative pentru Europa Estică. Pentru acest „1000 voix", încă din noiembrie 2008, voluntarii au putut urma cursuri gen atelier ca să învețe melodiile și textele aferente. La Lille, s-a auzit și limba română, cântecelul ales fiind *Căsuța noastră*. Deschiderea a continuat cu un spectacolului de lumini, acrobații aeriene și supramarionete, susținut de companiile specializate Fura del Baus, Transes Express, Groupe F etc., care au evoluat la 15 m înălțime, adică la nivelul unui bloc cu șase etaje. Manifestările Lille 3000 reunesc expoziții, spectacole, concerte, literatură, modă, *weekend*-uri tematice, gastronomie, toate pentru a le permite locuitorilor din Lille și turiștilor să cunoască mai bine „Europa elasticizată", extinsă până la Istanbul.

Dintre creatorii români, în programul Lille 3000, în secțiuni diferite, au fost invitați Teatrul „Luceafărul" Iași și câțiva artiști vizuali. Echipa de la Teatrul „Luceafărul" Iași a reprezentat România la capitolul spectacole pentru copii. Ieșenii au susținut trei reprezentații cu spectacolul ***Palatul de gheață/Le palais des glaces*** după H.Cr. Andersen. Producția utilizează tehnica de animație *blacklight*, a fost realizată de Viorel Vârlan și îi are în distribuție pe Iulia Deloiu-Trif, Cristian Gheorghiu, Liliana Mavriș Vârlan, Emanuel Florentin, Doina Iarcuczewicz, Gabriela Andrei, Gigi Șfaițer. Prima reprezentație a avut loc duminică, 22 martie, ora 17, la sala Kursaal, iar următoarele două, marti, 24 martie, în același spațiu, toate în limba franceză. Deplasarea la Lille a ieșenilor a fost sprijinită de Asociația Passages din Lille și de Primăria Iași.

... și la **Festivalul Internațional al Artei Păpușărești de la Praga**

Acest Festival s-a impus ca unul dintre cele mai importante manifestări de gen din lume. Organizat de WAP (World Association of Puppeteers), Festivalul a ajuns la a 13-a ediție, istoria sa de până acum însemnând o panoramă a tendințelor recente din arta animației contemporane. Ediția 2009 este o ediție maraton, programată între 17 și 31 mai, în mai multe locații din capitala Cehiei. Organizatorii au selectat Teatrul „Luceafărul" Iași (care s-a înscris în preselecție cu ***Furtuna*** după William Shakespeare), să reprezinte România în competiție. Din peste 300 de spectacole propuse de producători din întreaga lume, au fost alese 29 (provenind

din Franța, Cipru, Cehia, Ungaria, Germania, Elveția, Spania, Italia, Brazilia, Chile, Venezuela, Olanda, Belgia, Slovenia, Suedia, Danemarca, China,Tailanda, Iran, Polonia şi, evident, România).

Spectacolul *Furtuna* a avut premiera în cadrul Festivalului Internațional de Teatru pentru Copii şi Tineret (octombrie 2008), organizat de instituția ieşeană. Cunoscutul text shakespearian a primit o înfățişare scenică specială, care îl face accesibil şi copiilor. Replica unuia dintre personaje care zice că întreaga lume „e-un teatru de păpuşi însuflețite" devine idee de spectacol. Jocul la vedere al actorilor, marionetele supradimensionate, muzica, mişcarea, imaginea scenică sunt mijloacele de expresie artistică cu care echipa de realizatori a jonglat. Montarea impresionează mai ales prin plastica sa vizuală realizată de eclerajul cu totul special. Adaptarea şi regia: Bogdan Drăgulescu; scenografie: Daniela Drăgulescu; muzica: Liviu Prossi. Cu: Doina Iarcuczewicz (*Miranda, Gonzalo, Iris*), Viorel Vîrlan (*Prospero, Stefano*), Liliana Mavriş Vîrlan (*Sebastian, Ceres, Trinculo*), Adrian Buliga (*Caliban, Ferdinand*), Beatrice Volbea (*Ariel, Junona*), Emanuel Florentin (*Alonso*), Ion Gînju (*Antonio*), Loredana Țuțuianu (*Spectru, Duhuri*). Spectacolul este jucat în limba română, cu traducere în engleză. Participarea la Festival este sprijinită de ICR Bucureşti, prin Programul „Cantemir", Culture by Request.

Teatralitate retro

Pe cei de la ***Footsbarn Travelling Theatre*** i-am descoperit la începutul anilor 2000, când, la Festivalul Internațional de Teatru de la Avignon se juca, cu foarte mare succes, una dintre producțiile lor, *Revizorul* de Gogol. Ceea ce atrăgea atenția asupra artiştilor aceştia era nu doar calitatea montării, ci şi stilul lor de a face teatru. *Footsbarn* nu doar face teatru, ci *îl trăieşte*, pentru că a preluat întru totul maniera trupelor ambulante de odinioară, care locuiau, lucrau şi călătoreau împreună în căutarea publicului. O formulă mai puțin obişnuită pentru prezentul istoric, dar deloc anacronică, în fond, pentru că nu există instituție teatrală care să nu fie obsedată de relația ei cu publicul, care să nu caute orice ocazie pentru a-şi întâlni spectatorii. *„Călătoria ca mod de viață"* a fost filosofia pe care a afirmat-o *Footsbarn* încă de la crearea companiei. Asta se petrecea în 1971, la Cornwall, în sud-vestul Angliei, când Oliver Foot şi John-Paul Cook au decis să reînvie tradiția teatrului medieval, a trupelor nomade, încercând să-şi cucerească auditoriul prin poveşti simple, comice, pe înțelesul tuturor. Foot şi Cook au mai găsit câțiva colaboratori interesați de proiectul lor şi şi-au început activitatea în hambarul („barn") lui Foot, care a dat şi numele companiei: *Footsbarn Theatre*. Dorința trupei era să joace în spații publice, unde să se adreseze direct publicului, într-o comunicare nesofisticată, dar încărcată de emoție, în amintirea unei practici uitată, păstrată numai în enciclopediile teatrale. Această filosofie artistică au experimentat-o în împrejurimile Cornwall-ului, prezentându-şi producțiile

de început în piețe, parcuri, şcoli şi săli de festivități. În 1971, trupa, compusă din actori care studiaseră arta teatrală în Europa şi peste Ocean, în Statele Unite, au achiziționat un cort şi, în noul context, s-au decis să adopte stilul de viață al artiştilor de circ: trăiesc în rulote, se mută dintr-un loc în altul, întreg patrimoniul trupei este încărcat în camioane, caravana, compusă din vreo 20 de autovehicule viu colorate, migrând în căutarea amatorilor de teatru. Pentru a avea copiii aproape, în 1980 a fost inaugurată şi o şcoală proprie, grija unui profesor angajat cu normă întreagă, care îi deprinde pe descendenții celor de la *Footsbarn* tot ceea ce învață elevii în unitățile de învățământ clasice. În acelaşi an, 1980, din motive economice, *Footsbarn* a decis să părăsească Anglia, începând un turneu în jurul lumii, care a durat un deceniu. Australia, Portugalia, Spania, U.R.S.S., Niger au fost câteva dintre escalele mari. Din fiecare loc de popas, au câştigat aderenți şi au învățat lucruri noi. Multiculturalitatea a devenit o nouă trăsătură a lui *Footsbarn*, nu numai la nivelul alcătuirii trupei, ci şi în planul creației. Diversitatea culturală şi lingvistică acționează ca elemente federatoare. *Footsbarn* funcționează pe principiul deplinei egalități. Echipa are în prezent 31 de membri – actori, administratori, tehnicieni –, care primesc, fără nicio excepție, acelaşi salariu. Toată lumea lucrează de la egal la egal la montarea cortului, a decorurilor şi la realizarea noilor producții. Acelaşi principiu al egalitarismului se manifestă şi în plan artistic. Noile proiecte sunt creații colective, în realizarea cărora individualitatea, libertatea şi creativitatea fiecăruia sunt chemate să se exprime: alegerea piesei, distribuția, decorurile, costumele, accesoriile, mecanica. Fiecare cunoaşte mai multe meserii practice, pentru a putea interveni în cât mai multe moduri şi a participa activ la viața micii comunități.

În 1990, cuceriți de farmecul unui sat din regiunea Allier, în centrul Franței, Hérisson, au decis să cumpere, evident tot împreună, un complex de clădiri, La Chaussée, devenit punct matcă. Acolo înseamnă acasă pentru *Footsbarn.* iar vara se desfăşoară cursuri specifice pentru profesionişti ori amatori. În iulie–august, unul dintre ateliere va fi susținut de celebra Nola Rae, maestră a artei pantomimice, specialistă în „a vorbi fără cuvinte". *Footsbarn* vizează un teatru viu, fără frontiere, deschis la elemente foarte diferite. Măştile, dansul, muzica, pantomima, bufonada sunt mijloace de expresie curente. Limbile naționale nu constituie o barieră în comunicare, iar spectacolele sunt astfel construite încât să poată fi receptate adecvat chiar şi de necunoscătorii limbii în care sunt jucate.

Footsbarn recunoaşte că are o slăbiciune pentru Shakespeare, pe care, în cele peste trei decenii de activitate artistică, s-a străduit să-l facă inteligibil tuturor, inclusiv celor din satele izolate pe unde au ajuns. Cel mai nou titlu shakespearian este ***Visul unei nopți de vară***, reluarea unei versiuni anterioare datând din 1990. E o mizanscenă care te atrage prin atmosfera idilică, de serbare câmpenească şi teatru popular, aşa cum se practica odată. Comunicare directă, netrucată, realizată pe calea emoțiilor primare, asta consideră *Footsbarn* că e misiunea lui artistică. Spectacolul se prezintă la orele serii, într-un cort cu aproximativ 400 de locuri, instalat la Lille, de fapt la Villeneuve d'Ascq, în zona metropolitană, într-o

parcare. *Footsbarn* a fost *special guest star* al *Festival Interuniversitaire du spectacle vivant 2009*, manifestare inclusă în programul *Lille 3000*. Se joacă fără microfoane ori alt tip de sonorizare, *live* inclusiv secvențele muzicale. Distribuția e cosmopolită: actori englezi, francezi, indonezieni, japonezi (compania are acum 16 actori de 11 naționalități), vorbind limba lui Shakespeare cu un accent străin foarte haios. În rolul *Titaniei*, Akemi Yamauchi, rosteşte atât de stâlcit, încât abia dacă înțelegi ce zice. Nu e deloc supărător, ba chiar augmentează comicul, pentru că reprezentația reuşeşte performanța unei conexiuni speciale cu publicul. Mesajul e dincolo de vorbe, iar asta a devenit una dintre însuşirile care fac marca *Footsbarn*. Înscenat simplu, se apelează la mijloace ce țin de teatrul de bâlci, de *commedia dell'arte*, de circ, de variante culturale în care tradițiile sunt conservate cu sfințenie, precum cele japoneze şi balineze. Pentru că o altă trăsătură care singularizează munca acestor artişti unici este deschiderea pe care o au spre tot soiul de influențe, ştiința de a le topi în montările proprii, într-un eclectism asumat, care place.

Scena e semicirculară, iar spațiul scenografic e etajat. Se joacă pe o estradă puțin înălțată față de nivelul la care stau spectatorii, ei înşişi aşezați în amfiteatru, pentru vizibilitate. Punctul central al decorului e un arbore cu o tulpină contorsionată, în al cărui frunziş se află o mică platformă, ca la căsuțele din copac, pe care se şi joacă. Plasați în stânga, instrumentiştii, polonezul Pawel Paluch şi indianul Chandran Veyattumnal, ca doi oameni-orchestră, cântă la tot felul de instrumente exotice, eliberând sunete ciudate, conferind universului sonor, din care fac parte şi vocile actorilor, o aură exotică.

Culorile sunt patinate, nuanțele pale contrastând, de pildă, cu roşul ciupercuțelor magice, cu ținutele suitei regale ori cu floarea uriaşă, galbenă, între petalele căreia flirtează Titania şi meşterul Fundulea, animalizat prin adăugarea unui cap de măgar imens, foarte real. Se joacă la vedere, se folosesc păpuşi supradimensionate, pe tijă, ca la paradele stradale, unele personaje poartă măşti (semănând frapant cu cele asiatice, din a căror tradiție Fredericka Hayter, realizatoarea lor, s-a inspirat; Puck, de pildă, arată exact ca un luptător japonez). Unii au cocoaşă, burtă ori chelii false, unii sunt pitici, altul poartă dinți exagerați. Fiecare interpretează mai multe roluri, fără să se prefacă, Paddy Hayter e şi Fundulea, dar şi Lysander şi un spirit al pădurii, într-o interşanjabilitate care nu creează confuzie, întrucât sunt identificate similitudini ori continuități, şi fără ca vârsta biologică să afecteze vârsta dramaturgică a personajelor. Toți cei şapte din distribuție (Paddy Hayter, Mas Soegeng, Caroline Piette, Muriel Piquart, Paddy Hayter, Vincent Gracieux, Joseph Cunningham) sunt actori cu multiple talente, bine antrenați, din bagajul cărora nu lipseşte ştiința de a cânta, a jongla, a face clovnerie, a juca în spatele unei măşti, pentru care spunerea unui text e numai o parte a actului actoricesc. Tehnica de scenă e deliberat ignorată, tocmai pentru ca mesajul să ajungă frust la privitori. Rezolvările sunt fireşti, nesofisticate, dar mijloacele sunt surprinzătoare. Luminile sunt simple, colorate (albastru pentru noapte, de exemplu), dar magice. Nu lipsesc confetti, focul, fluierele, ca la circ. Textura spectacolului are un aspect retro, fără să fie desuetă, ci foarte plăcută.

Nicolae PRELIPCEANU

Avignonul de la Paris

Ne vedem la 104, stația de metrou Riquet, mi-a spus la telefon Biță Banu, în dimineața zilei când, finalmente, găsisem telefonul lui parizian şi l-am sunat. Am ajuns cumva cam peste mână la stabilimentul („Établissement“) artistic al oraşului Paris, ca să traduc *mot-à-mot* titlul faimoasei instituții, vag periferice, dar atât de centrale pentru oamenii de teatru şi nu numai. Căci aici urma să se țină conferința de presă, presupun că prima, a organizatorilor Festivalului de la Avignon, ediția de anul acesta, care urmează să aibă loc în iulie. Un amfiteatru de vreo 400 de locuri, plin ochi cu lume care se cunoştea, ceva cam ca la conferințele de presă de la UNITER, dar înmulțit cu zece.

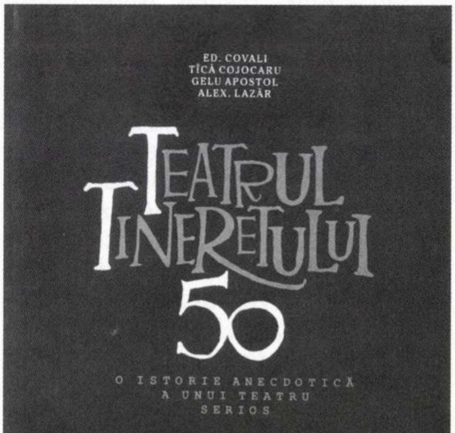
Anul acesta, codirector invitat este regizorul Wajdi Mouawad, în dreptul căruia scrie „Montréal / Beyrout / Chambéry“. Temele discursurilor nu sunt altele decât la noi. Festivalul s-ar dori, şi cam pare a fi, o „platformă europeană a artei scenice“, artiştii participanți vor fi din mai toate zonele scenelor, actori, dar şi dansatori, regizori dar şi coregrafi, o să fie şi lecturi de piese, dezbateri, concerte de orgă. La Universitatea din Avignon se va organiza o dezbatere pe tema identității. Iată că şi francezii sunt chinuiți de tema asta, mi-am spus, auzindu-i, mai ales că nici în România ea nu lipseşte. Spectacolele sunt create special pentru Festival, sunt încă în curs şi asta face ca programul să fie unul provizoriu, spune directorul Festivalului. La Cloître des Carmes, între 22 şi 28 iulie, vor avea loc spectacolele lui Stefan Kaegi, cu *Radio Muezzin*. Acesta prezintă nu mai puțin de cinci muezini care-şi povestesc viața. Amos Gitai o aduce pe scenă pe Jeanne Moreau, în spectacolul *La Guerre des fils de la lumière contre les fils des ténèbres*, după cartea lui Flavius Josephus, cel mai important istoric al evreilor, *Războiul evreilor*. Unul dintre marii poeți ai lumii, Pessoa, este prezent într-un spectacol de Claude Régy, cu poemul *Odă maritimă*, din creația heteronimului său, Alvaro de Campos. Directorul asociat şi invitat de onoare în acelaşi timp, Wajdi Mouawad, va fi prezent cu un quatuor intitulat *Le Sang des promesses / Littoral, Incendies, Forets (en integrale) plus Ciels*, o suită a elementelor, care se desfăşoară în două etape, primele trei în Curtea de onoare a Palatului Papilor, între 8 şi 12 iulie, cea de-a patra la Chateaublanc–Parc des Expositions, din 18 şi până în 29 iulie. Alte nume de regizori invitați, care pregăteau de zor spectacolele, în acel moment (le-or fi terminat între timp) sunt: Christoph Marthaler, Maguy Marin, Lina Saneh & Rabin Mroué, Jan Fabre, Christian Lapointe, Pippo Delbono, Joanna Hadjithomas & Khalil Joreige, Rachid Ouramdane, Krzysztof Warlikovski, Dave St-Pierre, Jean Michel Bruyère, Thierry Bedard & Jean-Luc Raharimanana, Israel Galván, Joel Jouanneau, Hubert Colas, Dieudonné Niangouna & Pascal Kontet, Johan Simons & Paul Koek, Christophe Honoré, Federico Léon, Jan Lauwers, Denis Marleau. Aproape 30 de spectacole în secțiunea oficială. Despre cealaltă, despre *off* (off!) nicio vorbă la conferința de presă de la 104. În final, tratația a fost profund franceză, de la vin la partea mai materială. Altfel, lumea semăna foarte bine cu ceea ce ştiam de la Bucureşti. La prima vedere. Şi ultima, de data asta. Din păcate.

CĂRȚI DE TEATRU

Constantin PARASCHIVESCU

Istoria unei stări de spirit

Apare la Piatra Neamț, la 50 de ani de la înființarea teatrului, un volum care se recomandă **O istorie anecdotică a unui teatru serios** (vol. I, Editura Cetatea Doamnei, 2008). *Anecdotică*? Mai mult sau mai puțin. De fapt, mai puțin, pentru că nu adună fapte, întâmplări şi vorbe de culise, ci ele se conturează dintr-o înclinație specială şi năstruşnică de a reflecta cu umor realitățile artistice petrecute într-un spațiu mult îndrăgit de protagonişti şi ocrotit de muze. Îndrăgostit, pentru că nimeni dintre cei ce au trecut pe acolo nu l-au putut uita, ocrotit, pentru că celelalte autorități ideale ale artelor s-au aplecat cu entuziasm şi interes asupra ambițiilor acestor histrioni îndrăzneți şi le-au susținut inițiativele în fața autorităților vremii reale. Nesperat şi cu mare putere de persuasiune. „Un Don Quijote de la Neamț", îl definea la a 25-a aniversare (1983) dramaturgul Tudor Popescu, spunând că pentru el teatrul din Piatra Neamț este chiar „un Don Quijote al teatrului românesc contemporan. El a visat, împreună cu actorii săi, din prima sa zi, ca şi iubitul Dulcineei din Toboso, să aducă lumii lui frumusețea adevărului, noblețea gestului dezinteresat, speranța gândului că poate apăra ființa umană oferindu-i arma temută a artei cuvântului rostit de la înălțimea scenei". Şi asemuie frumoasa cutezanță cu o nebunie pură – „numai sintagma nebunie pură poate exprima tot ce s-a petrecut aici". Actorul Constantin Cojocaru, mai familiar oamenilor de teatru cu apelativul Țâcă, exprimă în alte cuvinte o revelație asemănătoare: „Ceea ce contează este că perioada aceea de teatru din 1966 până în 1975, pe care o ştiu zi de zi, a fost o minune care nu se mai repetă, care nu ştiu cum s-a iscat, habar n-am de unde a venit, dar ştiu că noi am fost acolo [...] într-o stare de spirit puternică şi inexplicabilă". Istorie *anecdotică*? Nu; *istoria unei stări de spirit!* („o bucată de istorie în spiritul, nu în litera ei", Mircea Zaharia, *Ghid de lectură*, pag. 3).



Edificată de un tandem aproape legendar: directorul Ion Coman şi secretarul literar Eduard Covali. Omul de acțiune şi creierul. Ion Coman, „un manager teatral de geniu", zice Eugen Apostol într-o aşa-numită „pseudoprefață", „un mare «geambaş de actori», cum îi plăcea să se numească". Îşi folosea toate relațiile şi născocea felurite metode de a obține sprijinul autorităților, era la curent cu viața teatrală a Capitalei şi atrăgea absolvenți ai Institutului de Teatru să vină la Piatra, asigurându-i că pot monta în teatrul său ceea ce nu montează în Bucureşti. Eduard Covali concepea repertoriul

şi orientarea artistică a teatrului. Criticilor care se interesau de proiectele şi viaţa colectivului, directorul le recomanda, zice Ţâcă – „dacă vreţi să aflaţi totul despre repertoriu şi politica teatrului, duceţi-vă la secretariatul literar, e pe scări! Sus, o uşiţă mică, şi înăuntru se află un tip mic de tot, cel mai deştept dintre noi, şi el o să vă povestească tot". Şi editorul actualului volum, Mircea Zaharia, spune din primele rânduri: „Cel mai îndreptăţit să scrie această precuvântare ar fi fost Eduard Covali, autorul statutului artistic şi moral al Teatrului Tineretului". Într-adevăr mic de statură şi foarte inteligent, cu ochi mari, sclipind a vioiciune, Edi – cum i se spunea de către toţi – era personajul de bază al trupei. Îl întâlnim în paginile cărţii cu ingenioase compuneri versificate, aşa-zisele *EDI-toriale* ale originalei reviste de şarje amicale şi umor *Heautontimorumenos*, născocită de el pentru ediţiile Festivalului de Teatru pentru Tineret desfăşurat ani la rând acolo. Cu cronici parodice, glume cu tâlc, epigrame, panseuri, caricaturi de toţi gustate, artişti şi invitaţi. Sub formă de „gazetă de (pe) perete", revista era expusă la barul „Şase saşi" de la subsol, numită aşa pentru că nu i se dădea de băut celui care nu putea rosti repede celebrul exerciţiu de dicţie din studenţie „şase saşi în şase saci". „evenimentului de pe scenă îi urma «întâmplarea artistică» de jos, de la bar – mai zice Eugen Apostol –, în care nu se ţineau prelegeri despre ce e teatrul şi ce vrea el, ci la un pahar de vodcă se schimbau impresii «la cald», se depănau amintiri, se împărtăşeau bucurii şi tristeţi [...] Tocmai această atmosferă, într-adevăr unică, îi făcea pe cei mai importanţi cronicari din Bucureşti şi din ţară să vină la Piatra ca într-o vacanţă reconfortantă".

Spicuiri – „EDI-torial: Ne place să credem că la Piatra Neamţ, substantivul comun *festival* se poate scrie cu literă mare; CRONICĂ DRAMATICĂ – Teatrul de Comedie, Bucureşti: *Proştii sub clar de lună*: periplurile sentimentale pe care le parcurg aceşti eroi îşi găsesc un corectiv în setea de puritate absolută care străbate ca un fir albastru acţiunea curativă şi discursivă a textului. În acest sens, recursul interogativ al regiei artistice (de ce? Cum? Cine? Când?) găseşte nişte răspunsuri certe: d-aia!, uite-aşa!, asta-i; DICŢIONAR T.T.: *Cafriţa Mihai* – Actor Stilat. *Pârlog Traian* – Actor distilat. *Avram Birău* – Moţul familiei. *Pavelescu Ioana* – Mereu cu moţ în frunte. *Timuş Liviu* – Haiduc de codru. *Zaharia Mircea* – Umor pe băţ. *Dabija Alexandru* – Os domnesc. *Covali Eduard* – Eduard I.; DE DRAGOSTE – lui Constantin Paiu: Să ni trăieşti, bădie Titi! / Pi gios, pi undi şi pi cal / Şi sî ni strângem laolaltă / La următorul festival; REPLICILE ZILEI: La noi e bine, că numai pe asfaltul Bucureştilor se vede clar cine dă în gropi; EDI-toru: Cad grăbite şi se duc / Sus pe creasta valului / Coloratele petale / Ale Festivalului...". Etc.

Inspiratul biograf Alexandru Lazăr face câte o scurtă fişă personală unor membri ai echipei, cu binecunoscuta-i precizie documentară şi har portretistic, într-o suită denumită „Serviciul de cadre". Însoţite de originale caracterizări şi dedicaţii prieteneşti în versuri, care amuză şi dezvăluie o solidaritate generoasă între parteneri. „HORAŢIU MĂLĂELE: Din tot ce este artistic, omenesc, nimic nu-i este străin [...] Caricaturiştii îl cred actor, actorii îl cred caricaturist; CONSTANTIN COJOCARU: Când trei decenii s-au împlinit / deşi nu-i vârsta babalâcă / E interzis şi chiar oprit / să te-adresezi cuiva cu... ţâcă; MITICĂ POPESCU: Te duci, te duci, copilul meu, / Te duci, se vede, la mai Mic /. Şi doar ţi-am spus mereu, mereu, / Să nu dai mare pe mai mic"...

O prelungire, cu alte cuvinte, a spiritului tineresc din studenţie, deschis la minte şi pus pe şagă, peste anii care aduc înaintarea în timp nu cu maturitatea gravă, ci cu privirea cugetului îndrăzneţ şi liber, aureolat de har.

Nostalgia anilor de atunci, când de câteva ori am fost şi eu pe-acolo şi, ca să beau o bere la „Şase saşi", trebuia să mă aplec înainte de a coborî treptele ca să nu dau cu capul de o porţiune de zid pe care scria, ghiduş, „umileşte-te",

nostalgia, zic, mi-a fost un pic pişcată de o tresărire de cercetător – „hai, dom'ne, numai bancuri?". Şi deschid volumul însoţitor, cu coperte groase, care e de fapt un album, *T.T 50 – Remember*, cu fotografii alb-negru şi color din spectacole, de la *Vicleniile lui Scapin* de Molière din 1958, în regia lui David Esrig, până la *Regele gol* de Evgheni Şvarţ, regia Cristian Pepino, 2008. Pentru mulţi, îndoit prilej de nostalgie şi retrăire a unor bucurii artistice entuziasmante, produse de imaginile multor spectacole memorabile. Şi însăşi parcurgerea foilor ilustrate dă o idee despre frecvenţa regizorilor de prestigiu care au montat aici, la o primă privire parcă nelipsind niciunul dintre cei de recunoscută performanţă (de la Andrei Şerban, Aureliu Manea şi Radu Penciulescu la Cătălina Buzoianu, Silviu Purcărete, Alexandru Dabija, Vlad Mugur şi Radu Afrim), precedate de un „cuvânt de bucurie în suflet" a directorului Liviu Timuş că a apucat să fie „răspunzător de sărbătorirea unei jumătăţi de secol a Teatrului Tineretului" şi o listă a echipei TT în octombrie 2008, în încheiere (cu 25 de actori, regizori şi scenografi – zero, personal tehnic-administrativ 40, conducere şi secretariat 7, consilier artistic Coca Bloos).

Şi dacă mai nutream o curiozitate, ştiu eu, despre configuraţia stagiunilor, distribuţii şi turnee, distincţii, un CD furişat într-un buzunar al copertei a doua ne dă şi aceste detalii. În 50 de ani, sub zece directori, 267 de spectacole montate, zece turnee peste hotare (R.F.G., Italia, Danemarca, Franţa, Spania etc.), 28 de premii, 23 pentru spectacole (*Afară-i vopsit gardul, înăuntru-i leopardul*, Veneţia, 1968; *Matca*, 1975, *Slugă la doi stăpâni*, 1976; *Jucăria de vorbe*, 1983) şi 1996; *Piaţeta*, Premiul ATM 1986; *Orfanul Zhao* şi *Antigona*, Premiul UNITER, 1997).

Sărbătorire cu excepţională încrustare în memoria editorială şi de computer a unui semicentenar de valoroasă activitate artistică la Piatra Neamţ, pentru care iniţiatorii şi toţi cei implicaţi merită deosebite felicitări!

Dublă aniversare

S-au împlinit, în 2008, 50 de ani de la înfiinţarea Teatrului „Mihai Eminescu" din Botoşani (pe atunci, numit doar Teatrul de Stat) şi 170 de ani de teatru în acest oraş de la capătul nordic al ţării. Dublă aniversare, sărbătorită cu prilejul Zilelor Teatrului din Botoşani, la a treia ediţie, în perioada 1–5 0ctombrie 2008. Pentru acest eveniment, conducerea teatrului, prin persoana directorului Traian Apetrei (a cărui iniţiativă şi concretizare efectivă se resimte) a pregătit şi pus la dispoziţia publicului două lucrări tipărite: un album însumând 150 de pagini cu ***Repertoriul*** celor 50 de stagiuni (1958–2008), ilustrat cu fotografii din spectacole, şi un prim volum al unei amplu documentate lucrări, ***Istoria Teatrului la Botoşani, anii 1838–1900***, urmând a fi cuprinsă ulterior, în volumul doi, perioada 1900–1944 (an când edificiul teatrului a fost distrus de bombardamentul aviaţiei hitleriste la 8 aprilie). Am primit, între timp, şi un al treilea document, ilustrativ pentru viaţa şi preocupările prezente ale teatrului, numărul unu din seria nouă a Caietelor Teatrului „Eminescu", apărut în ianuarie 2009, sub coordonarea aceluiaşi domn Traian Apetrei, ziarist de profesie şi cu sufletul legat de artişti, după cum se vede din paginile acestei adevărate reviste, din care mai mult de jumătate cuprinde investigaţiile sale asupra principiilor regizorale, creaţiei actoriceşti şi contribuţiei tehnice.

Referindu-mă în continuare la caiet, trebuie să spun că el este o prelungire a caietelor teatrului tipărite cu ani în urmă, pe care domnul Apetrei le evocă în cuvinte

mişcătoare: „Mă înclin cu respect în fața celor care au editat cu ani în urmă Caietele Teatrului «Eminescu». Inițiativa le aparține, eu propun doar o continuare a dialogului". Dialog între scenă şi sală, artişti şi spectatori, adică, în condițiile mai accentuate astăzi de relativă izolare şi distanțare reciprocă în unele centre urbane mai puțin interesante. „Societatea pare să aibă tot mai puțină nevoie de arte, de cultură, în general, în vreme ce artele – orgolioase şi acestea, nu-i aşa! – par să nu mai aibă nevoie de societate!". Intenția e ca aceste caiete să invite la dialog să fie „un mediator la larga masă a discuțiilor". Despre nevoia de teatru s-a tot vorbit în lume, ne-a pomenit-o şi Andrei Şerban într-un spectacol de la începutul anilor '90, dar nu toți o înțeleg şi o împărtăşesc azi. Spune domnul Apetrei – „mi se pare a fi foarte evident pericolul de a ne «usca» sufleteşte [...] Alergătura zilnică pentru a satisface felurite nevoi... ne ucide capacitatea de a visa". Spre deosebire de alte localități din țară, Botoşanii au parte de un primar care, din fericire, menține această capacitate (şi, evident, *vine la teatru*), afirmând fără echivoc: „brandul municipiului Botoşani este cultura!" (să-i dăm numele: Cătălin Mugurel Flutur). Şi realizează domnul Apetrei mai multe interviuri cu regizori – străini (Andro Enukidze, Georgia) şi tineri (Vlad Cepoi), prezintă actori (debut – Ana Maria Cazacu), opinia spectatorilor ş.a. Aflăm despre existența sălii „Atelier" pentru spectacole ale tinerilor actori, emoția prilejuită de desfăşurarea spectacolului *Apus de soare* în aer liber la Cetatea Sucevei (am fost martor la o primă inițiativă în acest sens în 1963, când s-a adunat puhoi de lume pe platoul din fața cetății) şi perspectiva de a fi programat şi în alte spații ctitorite de voievod, gândul de a iniția – de ce nu? – chiar un festival de teatru ecumenic – la bisericile şi mănăstirile din nordul Moldovei. În fine, aflăm că demarează un proiect de reabilitare a clădirii teatrului, socotită de o specialistă în construcții ce țin de patrimoniul național din arhitectură „o floare rară în Moldova".

Albumul ne prilejuieşte o trecere în revistă a celor peste 300 de spectacole prezentate aici între 1958–2008, cu date sumare despre realizatori şi cu fotografii.

Reținem că au montat de-a lungul timpului regizori şi scenografi cu notorietate, ca de pildă Val Mugur, Constantin Piliuță, Al. Finți, Ion Şahighian, Marietta Sadova, Sorana Coroamă, Dan Nemțeanu, Mihai Tofan, Ion Olteanu, Constantin Dinischiotu, Valeriu Moisescu. Acum, Petre Vutcărău, Florin Zamfirescu şi regizorii angajați Ion Sapdaru, Alexandru Vasilache. Sunt reproduse citate din presă cu opinii despre spectacole, ceea ce, după cum ştim, e util şi revelator, dar de astă dată într-un mod ciudat eliptic, fără mențiunea piesei despre care e vorba şi a datei exacte, a sursei de unde a fost extrasă. Aflăm că teatrul are, la ora actuală, 28 de actori, 2 regizori, un scenograf, un coregraf, un secretar literar, 50 de persoane în compartimentul tehnic-administrativ.

În foarte bune condiții grafice – hârtie de bună calitate, coperte cu imagini aurii ale teatrului actual şi a unuia din cele mai vechi, litere la fel, pe fond negru, în contrast atractiv – apare volumul I al *Istoriei teatrului la Botoşani,*

cuprinzând perioada 1838–1900, redactat de profesorul Ştefan Cervatiuc şi tipărit la editura locală Quadrat în 2008. Autorul e familiarizat cu trecutul urbei prin calitatea sa de fost arhivar, patru decenii, la Arhivele Naţionale ale judeţului, între 1964–2004. O istorie a teatrului la Botoşani a fost pentru el, spune „una din cele mai vechi şi mai de suflet preocupări din activitatea (sa) de valorificare a documentelor ce i-au trecut prin mână". Le-a folosit, o parte, în articole publicate în ziarul local *Clopotul*, în expoziţii şi pliante la aniversările de 150, apoi de 160 de ani de teatru românesc la Botoşani, în 1988 şi 1998. iniţiatorul isprăvii editoriale este tot domnul Apetrei, care i-a solicitat autorului să-şi valorifice documentele şi cunoştinţele într-o asemenea amplă lucrare. Drept pentru care, zice dânsul, „l-am rugat insistent, luni în şir, pe bunul meu prieten într-ale scrisului, profesorul Ştefan Cervatiuc, să se «rupă» de alte proiecte şi să pună cap la cap tot ce avea despre teatrul botoşănean, să cerceteze şi alte surse, să umple golurile din documentare pentru a aşeza în cele din urmă pe masa celor interesaţi o *istorie adevărată* a teatrului, mă rog, a spectacolului la Botoşani". Distincţie necesară, *la* Botoşani, pe care o semnalează şi autorul în titlu, nu *din* Botoşani, ceea ce ne-ar fi dus cu gândul la actuala instituţie. Rezultatul? O spune cu onestitate actualul diriguitor al teatrului: „Cercetătorul în cauză mi-a aprins inima, mi-a accelerat spre paroxism imaginaţia, m-a umilit arătându-mi isprăvile unor directori de teatru din vremuri de mult apuse la Botoşani!".

Volumul e structurat pe trei principale capitole: 1. „Primele spectacole de teatru la Botoşani" (1838–1865), 2. „Încercarea de înfiinţare la Botoşani a unui TEATRU NAŢIONAL stabil" (1865–1870), 3. „Revenirea la viaţa teatrală de turnee. Trupe vestite şi artişti celebri la Botoşani" (1870–1900). Cu 22 de anexe fotocopiate, ilustrând: personalităţi – Costache Caragiale, Matei Millo, artiştii trupei Mihail Pascaly, Fani Tardini, Grigore Manolescu, dirijorii orchestrei simfonice „Armonia"; reproduceri ale clădirilor unde s-au desfăşurat reprezentaţiile – Casa Sommer, de pildă, unde a jucat Pascaly, Teatrul „Petrache Cristea" din 1860; şi pe coperta a doua în contur auriu –, afişe, scrisori, anunţuri în presă etc. Deşi bazat pe un vast material documentar, volumul nu e o culegere arhivistică, ci o valorificare a surselor prin sublinieri şi comentarii, unele chiar interpretări inedite în privinţa adevărului istoric despre anumite împrejurări. Astfel, precizează că „Iniţiativa înfiinţării teatrului român la Botoşani a aparţinut directorului şcolii publice de băieţi de aici, Nicolini", scrie domnul Cervatiuc. Corectează câte o eroare datorată citirii greşite în cirilice a numelui unui director de trupă, C. Bălăceanu, în loc de Bălănescu, o afirmaţie a lui T.T. Burada că Mihail Eminescu ar fi făcut parte, ca angajat, în 1864, din trupa condusă de Fani Tardini, când de fapt nu figura în lista persoanelor care compuneau trupa. Şi ne dă detalii despre demersurile autorităţilor din anii 1865–1870 de înfiinţare a unui Teatru Naţional stabil la Botoşani, „asemănător celor din Bucureşti şi Iaşi". Tentative eşuate „sufocate de dificultăţi materiale". Sigur că şi pentru următoarele trei decenii relatările sunt bogate şi relevante, ilustrând o viaţă teatrală susţinută în al doilea oraş din Moldova după Iaşi, Botoşanii (cum îi place să susţină cu mândrie citadină autorul), cu prezenţa multor artişti de faimă – Matei Millo, C.I. Nottara, Grigore Manolescu şi Aristizza Romanescu, I.D. Ionescu, Agatha Bârsescu – şi reprezentanţi ai liricii muzicale – surorile Elena şi Aura Teodorini, trupa israeliană de operetă „Avram Goldfaden" ş.a.

Volumul doi, proiectat a ilustra viaţa teatrală din prima jumătate a secolului XIX la Botoşani (până în 1944), se anunţă a fi cuprinzător şi interesant.

Mircea GHIȚULESCU

Feeling

Doru Moțoc (în volumul ***Blues pentru saxofon alto***) pretinde că a inventat piesa fără indicații de regie, pentru că, oricum, directorii de scenă nu le iau în seamă. Este opus lui Camil Petrescu în dramele căruia indicațiile de regie devin pagini de proză curată. Dar, una peste alta are dreptate: o dramă trebuie să fie inteligibilă şi fără aceste explicații. De aceea compune *Zborul, ce fericire!* o piesă atemporală, asexuată, aspațială, un fel de *no man's land* teatral, bună pentru toți şi pentru nimeni. Să ne imaginăm că personajele sunt femei nu ne împiedică decât bruschețea replicilor, aşa că vom citi dialogul dintre *A* şi *B* „ca între bărbați“. Piesa arată, în bună parte, ca un exerciu de stil, un antrenament pentru replica bătăioasă, o ceartă inteligentă şi provocatoare între doi bărbați inteligenți pentru ca, spre final să se îndulcească prin poetizare spre a deveni o metaforă cam obosită despre capacitatea omului de „a zbura“, adică de a fi la înălțime, de a ridica ştacheta, de a şti să năzuieşti, etc. Pentru oameni grăbiți piesa are prea multe cuvinte, pentru firile poetice este o ca o legănare iluzionistă între cele mai bune sentimente despre natura umană. Este o mostră de „teatru imaginativ“, cum îl numeşte Doru Moțoc...

Marchiza sau doisprezece paşi spre întuneric părăseşte brusc formula abia consacrată: piesa nu mai are replici, ci este compusă numai din indicații regizorale. Replicile au devenit mici monodrame autonome rostite de un narator omniscient şi nu prea. Este mai curând un *screen play* alcătuit din douăsprezece capitole care se închid din motive dramatice bine întemeiate în întuneric compact. Mai important decât toate aceste tehnici pe care le ostentează autorul este sinteza culturală admirabilă între *Domnişoara Iulia* de Strindberg şi *Jocul ielelor* de Camil Petrescu, la care mai putem adăuga şi *Hora domnițelor* de Radu Stanca. După incestul cu valetul Jean, fratele vitreg, marchiza se prinde în „hora ielelor“ care i-au sucit mințile. Un interesant scenariu cinematografic, dar şi teatral pentru un spectacol tragic şi sentimental în care Doru Moțoc se lasă purtat de reverii aristocratice cu descrieri nostalgice de atitudini stilizate ce pot fi transpuse întocmai într-un film despre viața în înalta societate care se sfârşeşte atât de prost....

Teoria teatrului fără didascalii dispare cu desăvârşire în *Blues pentru saxofon alto.* Aici există dialogul clasic, chiar dacă este îngropat între ghilimele în chip de vorbire indirectă. Subiectele sunt uneori convenționale, dar totdeauna sufletiste. Viața este nouăzeci la sută imaginație, încât poți foarte bine să zaci în puşcărie şi să visezi că eşti la mare şi pescuieşti guvizi. Imaginația te poartă în oricare dintre spațiile reveriei unde sufletul se simte liber şi ales, asemenea personajului din *Blues pentru saxofon alto.* Este o practică pe care ți-o asumi, o yoga la îndemâna tuturor. Saxofonistul lui Doru Moțoc ajunge la penitenciar pentru că se îndrăgosteşte de iubita prietenului său cu care petrece o noapte inocentă sub acelaşi acoperiş. Atacat de prietenul drogat şi furibund, îl ucide în legitimă apărare. Nimic mai convențional pe acest plan şi, totuşi, nimic mai nostalgic şi mai adevărat decât acest suflet rănit de captivitatea nemeritată. De fapt, monodrama este un elogiu adus saxofonului alto ((în ce ne priveşte preferăm un sax-bariton pentru că este mai catifelat) şi, într-o viziune mai amplă, o baie muzicală ce alină rănile conştiinței, o baladă a captivității. Din această muzicalitate declarată provine starea de distincție, de ținută obligatorie a pieselor din ultima perioadă ale lui Doru Moțoc. Nu ascundem că ne place acest tip de cavalerism pentru că include câteva dimensiuni morale pierdute inclusiv politețea, dar mai ales gustul pentru protocol şi stil. Ca şi în *Foca albastră*, mai degrabă neînsemnată ca subiect, dar plină de semnificație ca stare de spirit (un fel de *spleen,* de oboseală finală), piesele lui Doru Moțoc din ultima vreme au ceea ce lui îi place să numească *feeling* după celebrul cântec adaptat pentru saxofon de Fausto Papetti.

Mircea MORARIU

VALERIU MOISESCU – O monografie

Cartea ***Regizorul Valeriu Moisescu – Ipostaze creative*** (Editura Antet, 2009) reprezintă formula editorială pe care o îmbracă teza de doctorat omonimă susținută de Gabriel Avram în anul 2005 la Universitatea Națională de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti. De altminteri, în chip de „Cuvânt înainte", autorul volumului şi-a luat libertatea, nu mă îndoiesc consfințită de acordul semnatarului, de a reproduce unul dintre referatele oficiale, cel redactat de prof. univ. dr. Vasile Morar, care surprinde multe dintre calitățile de netăgăduit ale cercetării, începând cu doza de curaj de care ai nevoie atunci când porneşti la o investigație academică centrată asupra unui creator în viață.

Aceste precizări mi se par necesare tocmai datorită faptului că ele explică, până la un moment dat, structura volumului, structură ce îi marchează originalitatea. E vorba despre o structură inteligentă, vioaie, de natură să îi îngăduie exegetului evaluarea mai percutantă şi cu un plus de acuitate, dar şi de argumente, a caracterului de *artist eminamente creator* al lui Valeriu Moisescu. Acest aspect definitoriu al personalității „personajului" cărții, dublat de generozitatea lui (de această generozitate m-am bucurat eu însumi în etapa de documentare pentru *Cartea cu Gina Patrichi*) e surprins în principal de volumul ce prilejuieşte aceste însemnări.

Într-un anume fel, viața aproape că l-a silit pe Valeriu Moisescu să fie un artist creator. S-a întâmplat ca el să îşi încheie studiile universitare de regie de teatru în anul 1956, moment în care societatea românească, ca mai toată lumea comunistă, era marcată de începutul unei oarecare relaxări. În anul 1956, aşa după cum reaminteşte în prefață profesorul Vasile Morar, Nikita Hruşciov rostea, de la tribuna Congresului al XX-lea al PCUS, celebrul său „raport secret" ce a determinat reacții în toate țările din sfera de influență sovietică. Cercetătorii mai noi, mai rafinați ai comunismului românesc (mă gândesc la Vladimir Tismăneanu care într-o carte de-a sa a introdus conceptul de *stalinism pentru eternitate* ca specific felului de a fi al comunismului din România, la Stelian Tănase, la Adrian Cioroianu) au demonstrat că relaxarea a fost în țara noastră mai puțin o „destalinizare", la care, în fapt, nici Gheorghiu-Dej, nici urmaşul său, Nicolae Ceauşescu, nu au consimțit niciodată, cât, mai curând, felul în care conducătorii români au găsit cu cale să evite ca liberalizarea să fie una prea amplă, să scape controlului. Nu se putea ca Valeriu Moisescu, cel care încă din studenție se arăta preocupat de metodele regizorale ale lui Meyerhold ori Tairov, nemulțumit de felul limitativ, trunchiat în care era predat în Institutul de teatru sistemul stanislavskian, să nu adere şi să nu devină parte activă în procesul de reteatralizare a teatrului care începea chiar în anul în care îşi începea el cariera de director de scenă profesionist. Exact în anul 1956 apăreau

cele două texte programatice ale lui Liviu Ciulei şi, respectiv, Radu Stanca. În plus, Valeriu Moisescu era repartizat regizor la Teatrul de Stat din Galaţi, acolo unde prim-regizor era Crin Teodorescu, el însuşi un director de scenă şi teoretician aflat în prima linie a reteatralizării. Autorul cărţii dezbate util conceptele de *teatralizare* şi *reteatralizare,* asigurând un fundament teoretic cercetării.

Nu trebuie uitat că, dat fiind faptul că atunci Teatrul gălăţean se afla în anii începutului, Valeriu Moisescu şi-a relevat de timpuriu vocaţia de *constructor*. Vocaţie ce se va reafirma îndată după 1989, când, din funcţia de şef al Catedrei de regie de teatru tocmai reînfiinţată la ATF, lui Valeriu Moisescu i-a revenit misiunea de a reconstrui ceva ce fusese demolat de elanul atoatedemolator al comunismului românesc muribund. E foarte bine că Gabriel Avram socoteşte cu cale să introducă în cercetarea sa un capitol special dedicat acestui aspect fundamental al carierei şi personalităţii lui Valeriu Moisescu (*„Universul spectacular“ didactic*). Tot la fel cum e de semnalat că autorul cărţii acordă spaţiul şi importanţa cuvenite însuşirilor de comentator al fenomenului teatral pe care regizorul şi le-a afirmat de foarte tânăr. Valeriu Moisescu s-a situat fericit în descendenţa unui Ion Sava ori Victor Ion Popa şi îi are drept continuatori notabili pe Alexa Visarion şi, mai cu seamă, pe Mihai Măniuţiu. Această calitate s-a făcut simţită încă înainte ca regizorul să îşi înceapă cariera didactică la IATC. Lectura volumului *Însemnări contradictorii*, un curs neconvenţional de arta teatrului, apărut în anul 1999 la Editura UNITEXT, mi se pare obligatorie nu doar pentru studenţii la Regie, ci pentru orice om preocupat de studierea fenomenului teatral românesc şi nu numai.

O însuşire aparte a investigaţiei lui Gabriel Avram e aceea că supune analizei cariera de regizor, dar şi de scenograf a lui Valeriu Moisescu nu din perspectivă diacronică, ci ordonând materialul în funcţie de dominantele preocupărilor artistului. Care sunt ele? Mai întâi, Caragiale a cărui operă a fost cartea de căpătâi a directorului de scenă, dar şi a scenografului Valeriu Moisescu. Elocvent faptul că artistul s-a aplecat de şapte ori, ca regizor ori ca scenograf, asupra celei mai controversate, mai dificile şi – cred eu – mai ofertante scrieri a lui Caragiale: piesa *D'ale carnavalului*. Marea comedie, începând cu Molière (lui Valeriu Moisescu spectacologia românească îi datorează un superb *Dom Juan* realizat la Teatrul de Comedie şi un copleşitor şi subversiv *Mizantropul*, piesă pe care regizorul a retradus-o în funcţie de necesităţile spectacolului de la Teatrul „Bulandra“. Comedia românească de la Sebastian la Aurel Baranga, felul original în care el a înscenat *Fii cuminte, Cristofor!,* enervându-l pe autorul şocat de noutatea şi curajul viziunii. Noutăţi de ultimă oră, de la *Nu sunt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu la *Gluga pe ochi* de Iosif Naghiu, primul spectacol interzis îndată după apariţia devastatoarelor „teze“ din iulie 1971. Comedia de bulevard şi vodevilul. Peste tot, Valeriu Moisescu a fost adeptul conceptului de *regie activă,* pe care l-a pus în circulaţie, l-a clarificat şi l-a argumentat prin înfăptuirile sale scenice. „Mulţi regizori – scria Valeriu Moisescu în articolul *„...eu am văzut idei“*, publicat în anul 1963 în numărul din luna octombrie al revistei *Teatrul* – pornesc de la imagine la idee. Eu lucrez altfel, întotdeauna de la idee la imagine, încercând pe urmă să verific de zece ori valabilitatea artistică a imaginii în contrapunere cu textul“.

Regizorul Valeriu Moisescu – Ipostaze creative mi se pare o carte foarte bine documentată. Prin documentare, Gabriel Avram a dorit să compenseze handicapul de a nu fi văzut marile spectacole ale lui Valeriu Moisescu. Sigur că absenţa unui punct de vedere personal al autorului monografiei asupra creaţiei lui Valeriu Moisescu se resimte. Dar e o situaţie obiectivă, ca şi un îndemn indirect ca acei care cercetează fenomenul teatral să scrie cărţi despre cei care le sunt contemporani, în chiar anii în care creaţia lor se împlineşte.

I-aş reproşa lui Gabriel Avram că nu a supus textul tezei de doctorat încheiată în anul 2005 unui proces de minimă actualizare, impus de faptul că în anul 2007 însuşi Valeriu Moisescu a publicat la Editura Fundaţiei Culturale „Camil Petrescu“

o carte intitulată *Persistenţa memoriei* care e mai mult decât o autobiografie. E o autoevaluare critică a propriei sale creaţii. Această revizuire deloc dificilă ar fi eliminat unele situaţii neplăcute care fac ca un anume text să fie indicat drept inedit când el a devenit public odată publicată cartea regizorului. În era computerelor, o astfel de operaţie nu era nicidecum complicată.

Gabriel Avram, *Regizorul Valeriu Moisescu – Ipostaze creative*, Editura ANTET, 2009.

Lecţii primite

Are dreptate Constantin Chiriac, actor, director general al Teatrului Naţional „Radu Stanca", director al Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu, atunci când în *Argumentul* cărţii sale ***Poezia ca spectacol*** (Editura Palimpsest, Bucureşti, 2008) observă că noi, criticii de teatru, am fost mai puţin atenţi la ceea ce el socoteşte a fi „una dintre cele mai importante componente ale activităţii mele artistice", aceea de „interpret a numeroase recitaluri de poezie, din operele poeţilor lumii şi, cu precădere, din cei ai literaturii române". Acum, dacă observaţia se doreşte a fi şi un reproş, cred că el nu este tocmai îndreptăţit. Şi asta fiindcă lucrurile stau astfel tocmai din vina *generoasă* a lui Constantin Chiriac. În calitatea lui de director al unui important Teatru, dar şi al celui mai bine articulat festival de teatru sau, mai exact spus, *festival al artelor* din ţara noastră, Constantin Chiriac ne pofteşte adesea la Sibiu şi este ceea ce se cheamă o gazdă perfectă. Trebuie să fii răuvoitor incorigibil ori cârcotaş de profesie să nu recunoşti că astfel de invitaţii sunt aşteptate tocmai fiindcă niciodată nu ai sentimentul că te-ai dus la Sibiu degeaba, că ai pierdut timpul, fără să vezi în zilele petrecute acolo, în microstagiuni ori în festival, măcar un singur spectacol care să te intereseze. În spectacolele Teatrului „Radu Stanca" avem ocazia să îl urmărim pe Constantin Chiriac în ipostaza lui fundamentală, aceea de actor. Nu inflaţionist, nu astfel încât să existe motive care să justifice afirmaţii de genul „directorul îl favorizează pe actorul cu acelaşi nume" şi se „autodistribuie". La ora la care scriu aceste rânduri, Constantin Chiriac joacă în câteva spectacole ce figurează în repertoriul activ al Teatrului Naţional „Radu Stanca", *Aşteptându-l pe Godot, Lulu, Othello* fiind titlurile care îmi vin în minte la repezeală, dar nu cred că cineva ar putea spune că actorul Constantin Chiriac nu ar fi avut ce căuta în respectivele roluri. Nu îmi amintesc însă ca, de când e director de Teatru ori director de Festival, Constantin Chiriac să ne fi invitat la Sibiu spre a ni se arăta (doar) pe sine în *one-man-show*-uri ori în recitaluri de poezie. Şi *Eu, Rodin*, spectacol regizat de Mihai Măniuţiu, în care actorul apărea alături de balerina Esther Chloé, ne-a fost prezentat într-o ediţie de festival, alături de alte montări.

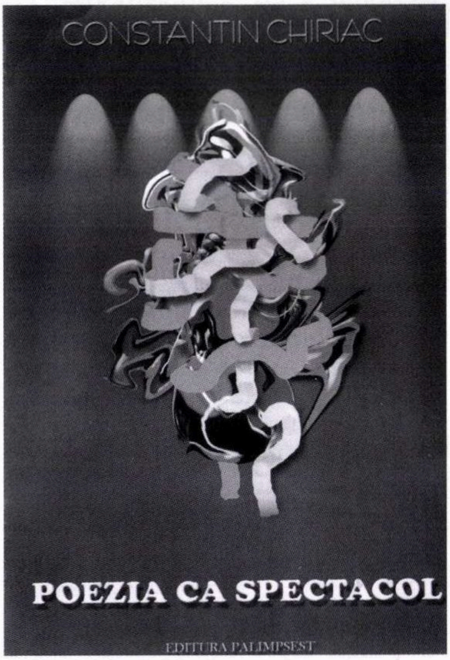
Aceia dintre noi care suntem mai vechi în profesie, ni-l mai amintim pe tânărul actor de odinioară Constantin Chiriac tot la fel cum ţinem minte consecvenţa cu care a concurat el la Festivalul de la Costineşti, la *Gala tineri actori*, cum se numea pe acea vreme. A concurat de trei ori, până a izbândit şi a luat Marele Premiu. Acum, când i-am citit cartea, în care se găsesc o seamă de referiri la numeroasa lui familie şi la lecţiile primite de la membrii ei, această perseverenţă a dobândit mai multe explicaţii. Mi-am amintit citind confesiunea lui Constantin Chiriac că, în urmă cu câţiva ani, seara, la o cină, ne-a povestit de ce atunci când a terminat facultatea a ales Teatrul din Sibiu, de ce a rămas aici, de ce nu a dorit să se întoarcă pe meleagurile moldovene natale. Voia să îşi încerce singur puterile. Să nu îl ajute în niciun fel familia mare „cât un Parlament al României", după scrie acum el însuşi în cartea *Poezia ca spectacol*.

Volumul care prilejuieşte aceste însemnări e mai puţin un manual *comme il faut* din care actorii mai tineri, îndrăgostiţi de poezie, ar putea deprinde reţete pentru o

bună spunere de versuri. *Poezia ca spectacol* e mai degrabă o confesiune. Despre dragostea pentru poezie şi despre dragostea de cărţile ce îl ajută pe un actor să spună bine versuri. Dar *Poezia ca spectacol* e o confesiune temperată, fără efuziuni lirice necontrolate. Altfel decât prin intermediul lor ne mărturiseşte Constantin Chiriac cât de mult îndrăgeşte el poezia. Tot la fel cum *Poezia ca spectacol* nu e, aşa după cum spuneam, neapărat o carte cu sfaturi. Nu lipsesc însă pasajele care subliniază diferenţele dintre *poezia citită* şi *cea rostită* de un actor. „Comunicat unui public de dimensiunea şi consistenţa unei adevărate mulţimi, versul îşi estompează dimensiunile lui personalizate şi câştigă o perspectivă şi o dimensiune mai largă, colectivă, comunitară, devine bun comun. Aş îndrăzni să avansez ipoteza că versul recitat iese de sub zodia culturii culte, definite prin preeminenţa personalităţii auctoriale unice şi intră în aceea a culturii comunitare; versul spus de pe o scenă oarecare şi împrăştiat, asemenea unei sămânţe, într-un sol comun, devine bun comun. Statutul său cultural se schimbă. Poezia recitată încetează să mai fie strict a unui autor anume, învăluit în identitatea lui personală, şi devine a tuturor celor care o ascultă şi în sensibilitatea celor cărora germinează şi întreţine fiorul liric, cum îi numeau cei vechi energia creativă, după percepţia noastră".

Dar principalul lucru pe care îl transmite cartea lui Constantin Chiriac e că nu poţi să spui versuri aşa, oricum. Că nu ajunge să vrei să fii recitator de poezie. Că nu e suficient să ai talent pentru asta. Că nu e îndeajuns să fii un actor bun pentru ca un recital de poezie să fie unul reuşit. Că experienţa contează, dar nu e tot. Din experienţa lui personală, autorul volumului ştie că actorul dornic să spună versuri trebuie să fie un om citit şi cult. Că el nu trebuie, nu are dreptul să îi dispreţuiască pe „cei de la Litere". Adică pe cercetătorii, pe filologii, pe criticii şi istoricii literari, pe poeticienii şi filosofii care au meditat şi scris despre arta poeziei.

Tocmai de aceea Constantin Chiriac i-a citit pe mulţi dintre istoricii şi teoreticienii poeziei, fie ei români sau străini. Pe cei care au scris despre poezia populară ori despre poezia cultă. I-a citit şi i-a fişat. Scriind acum la rândul său o carte, Constantin Chiriac ne împărtăşeşte ce a învăţat de la Titu Maiorescu, Tudor Vianu ori G. Călinescu, de la Ovidiu Bârlea, Gheorghe Vrabie sau Adrian Fochi, de la D. Caracostea la Matei Călinescu, Nicolae Manolescu sau Dan C. Mihăilescu, de la Constantin Noica la Ştefan Augustin Doinaş, de la Hugo Friederich şi cartea sa, devenit cult, *Structura liricii moderne*. Dar şi de la mari actori care au spus versuri: George Vraca, Ludovic Antal, Gheorghe Cozorici. De la Ion Caramitru.



Printr-un joc al sorţii, Constantin Chiriac a fost studentul lui Ion Caramitru. A făcut parte din unica serie de studenţi a acestui mare actor, mare rostitor de poezie, de la care iarăşi a primit lecţii. Într-un anume fel, ajuns la vârsta maturităţii biologice şi profesionale, Constantin Chiriac face în cartea *Poezia ca spectacol* bilanţul lecţiilor primite. Constantin Noica scria undeva că, de fapt, lecţiile nu se dau, ci *se primesc*. Cred că actorul Constantin Chiriac a scris *Poezia ca spectacol* cu gândul că se va afla cineva care, la rândul lui, să-i primească lecţia.

Constantin Chiriac, *Poezia ca spectacol;*
Editura Palimpsest, Bucureşti, 2008

Constantin PARASCHIVESCU

Cel ce a rămas pe corabie

Mă declar apt de a merita dedicaţia autoruloui unor mărturisiri despre viaţa teatrală, care îi are în vedere pe toţi aceia „Care vor avea tăria să le citească... până la capăt!". Da, domnule Eugen Ţugulea – actor al Teatrului din Oradea –, am citit până la capăt volumul dumneavoastră publicat la Edtitura ARCA în 2008 cu titlul („cam ciudat", cum bine spune în prefaţă Elisabeta Pop): ***Unele mărturisiri (ale lui Chiţ-Chiţ-Roade-Tot) despre sine, despre alţii şi... altele***. De ce Chiţ-Chiţ-Roade-Tot? Pentru că aşa l-a poreclit tatăl său, „fiincă zgâria cu unghia în tăblia patului, ca un şoricel". Şi bucuros foarte de venirea pe lume a băieţelului, a „slobozit în văzduh două cartuşe de vânătoare". Şi reţin chiar din prima frază precizarea: „omul nostru, Chiţ", care va însoţi la persoana a treia relatarea în majoritatea paginilor, *Chiţ* pentru copilărie şi adolescenţă, *Omul nostru* pentru maturitate şi valorile travaliului. În foarte puţine cazuri domnul Ţugulea se destăinuie direct, la persoana întâi, deşi (cum tot bine spune doamna Pop) cartea aceasta „este o carte–confesiune".

Da, şi pot să spun că am citit-o cu reală curiozitate. Deşi nu e propriu-zis o naraţiune, însuşirea narativă predomină, face vii şi autentice portretele, verosimile împrejurările, elocvente gândurile, chiar şi atunci când, poate, se conturează în ipoteze discutabile. Dar exprimă păreri sincere, asumate cu franchete, şi această subiectivitate recunoscută merită apreciată. Domnul Ţugulea e în Teatrul din Oradea de la înfiinţare, din 1955, din 1960 i-a devenit pentru o primă perioadă director, la 29 de ani, apoi a doua oară în 1972. În total, 13 ani la conducerea colectivului. De subliniat că în ambele cazuri a părăsit şefia la cererea sa (1968, 1977). Pensionat în 1998, şi-a continuat activitatea, colaborând cu recitaluri („Eminescu"), a fost instructor la un liceu din Gyula, unde a format o echipă de teatru, profesor la Universitatea din Oradea, arta spectacolului. Peste cincizeci de ani de prezenţă şi afirmare artistică în oraşul de pe Crişul Repede. O istorie trăită.

Dar domnul Ţugulea nu scrie o istorie. Nici a teatrului, nici a propriei cariere. Mai mult, nu se ia în seamă în evoluţiile scenice, cum ne-am aştepta, le pomeneşte, desigur, dar sporadic şi printre altele. Nu i se par, probabil, de cine ştie ce interes, deşi fiecare i-a pus anumite probleme de interpretare, iar unele, solicitări speciale de aprofundare şi expresie. Ca, de pildă, bătrânul profesor Butnaru, „timid şi timorat", din *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava, care i-a adus „primul succes adevărat" la 27 de ani. O compoziţie. Şi „cu toate că a jucat peste o sută patruzeci de roluri, mai mult de jumătate principale –, acesta rămâne primul reper valoric, alături de alte şapte–opt, pe care consideră azi că merită să rămână în memoria lui şi a altora ca adevărate realizări actoriceşti", zice despre *Omul nostru*. Şapte–opt... care sunt ele? Nu scrie istoria teatrului orădean, dar ea se conturează prin relatări de program şi de interpreţi, zile de lucru şi seri de oficiere la rampă, turnee (cu vagonul de tren, cu autobuzul „Rabla Botond"), satisfacţii, neînţelegeri, neprevăzute, şi tradiţionalele farse. Ceea ce e deosebit de meritoriu e felul cum se referă la colegi, cum îi descrie şi îi înţelege. Cu obiectivitate şi afecţiune, cu pătrunderea exactă a firii şi însuşirilor

de fond ale fiecăruia, dincolo de aparențele uneori derutante sau superficiale. Sunt remarcabile, astfel, evocările despre Ion Marinescu şi Ion Vâlcu, Cristina Tacoi şi George Pintilescu, Dorel Urlățeanu şi Eugen Harizomenov, e emoționantă referirea la Jean Săndulescu, coleg de generație, care, ca un ostaş, şi-a dat ultima suflare la datorie, pe scenă. Iar dacă unii i-au creat ceva probleme când i-au fost subalterni, le ignoră, nu e ranchiunos şi nu le ia în seamă. *Omul nostru* se defineşte printr-o marcată eleganță etică, din poziția căreia priveşte, ca din balconul teatrului, lumea şi spectacolele ei, găzduite uneori aici de histrioni înzestrați cu „capacitatea de a sesiza şi comunica ceea ce alții nu pot", cum îi caracterizează pe actori.

Numeşte perioada de după 1948 „semiromantică" („cea romantică derulându-se, după relatările unor colegi mai vârsnici, între cele două războaie şi după – până la înființarea teatrelor de stat – 1948"). Perioada spectacolelor lui Radu Penciulescu şi Valeriu Moisescu (deopotrivă portretizați cu har), străbătută – zice – de „un farmec anume", al tinereții, îndrăznelii creatoare, elanurilor afirmării, cu memorabile infăptuiri – *Ciocârlia* de Jean Anouilh, *Montserrat* de Em. Roblès, *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand şi *D-ale carnavalului* de I.L. Caragiale etc. (1955–1961). Anii 1971–1983, „perioada Colpacci", de îmbinare armonioasă a conținutului cu formele de exprimare scenică, în realizări ca *Pescăruşul* de Cehov, *Regele gol* de Evgheni Şvarț, *Aceşti îngeri trişti* şi *Balconul* de D.R. Popescu, *Astă-seară se improvizează* de Luigi Pirandello, *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale. Cu noul secol ne aflăm „în zodia regiei" şi – constată dânsul – „încet-încet, teatrul orădean începe să amintească despre ce a fost", prin colaborări benefice cu nume importante ca Mihai Măniuțiu, Alexander Hausvater, Victor Ioan Frunză, Petru Vutcărău. Dar toți aceştia au izbutit prin contribuția actorilor, pentru că numai ei „au dat viață, adevăr scenic, unor sugestii". A avut, pe vremea studiilor la la Cluj, pe lângă actorie şi cursurile de vorbire scenică eliminatorii, ceea ce ne aduce un mare zâmbet de mirare pe chip astăzi. Profesoara le atrăgea atenția asupra sensului cuvintelor, a ideilor şi stărilor sufleteşti în situația exprimată – „Trebuie să înțelegi ce spui!". (D-apoi noi, acum, ce se spune!!). Sunt dator să-l corectez, însă, când spune că dânsa, Maria Comşa, avea să fie, mai târziu, doamna Potra „soția maestrului de scrimă": ei bine, nu, ci a criticului şi profesorului Florian Potra. M-a amuzat foarte denumirea dată autorului *Tragediei optimiste*, prin anagramarea prenumelui, Svelodov în loc de Vsevolod şi confuzia cu un alt nume de dramaturg, Ivanov, în loc de Vişnevski. După cumj, nu ştiu şi nu mă lămureşte ce înseamnă „bat Cuba, aşa cum fac sportivii la sporturile de echipă"... Adică ce? Expresie formulată în legătură cu filmările la un videoclip în Egipt, unde a fost solicitat în ultimii ani, împrejurare pe care o redă cu lux de amănunte, pe douăzeci de pagini, aşa cum niciun rol sau spectacol n-au avut parte.

Astfel, pentru faptul că a fost propus pentru titlul de „cetățean de onoare" al urbei cu vreo zece ani în urmă şi nu l-a primit, să nu-şi facă sânge rău. Nu în asta e răsplata. Ci în mulțumirea personală că a fost „parte din istoria celor cincizeci de ani ai colectivului" şi în mândria că „Spre deosebire de cei mulți, care au poposit în Oradea doi–trei–cinci–zece ani, eu am fost, la bune şi la mai puțin bune, acel care am «rămas pe corabie», navigând împreună cu vechiul şi mereu primenitul echipaj"!

INFO UNITER

UNITER – Uniunea Teatrală din România organizează, încă din anul 2002, **Campania Naţională „Artiştii pentru artişti“**, cu scopul sensibilizării opiniei publice în vederea strângerii de fonduri pentru artiştii vârstnici cu probleme de sănătate din toată ţara. Campania a fost instituită nu numai ca resort financiar, ci mai ales ca stimulator al solidarităţii artistice şi un semnal pentru publicul de teatru şi pentru autorităţi cu referire la starea delicată a artiştilor pensionari.

Dincolo de solidaritatea de breaslă, UNITER a încercat să dezvolte şi componenta de sensibilizare a opiniei publice prin atragerea de parteneri, finanţatori, donatori, servicii, sponsorizări etc.

Printre obiectivele Campaniei se numără ajutorarea financiară a aproximativ 100 de artişti din toată ţara cu situaţii medicale grave şi urgente, precum şi crearea unui cadru de asistenţă socială şi a unui suport moral care să asigure o nouă perspectivă vieţii şi carierei artistice a beneficiarilor.

Campania Naţională „Artiştii pentru artişti“ continuă şi pe parcursul anului 2009 şi se va concretiza în mai multe sesiuni de ajutorare a artiştilor pensionari, mai ales în preajma sărbătorilor creştine.

Ca în fiecare an, punctul culminant al Campaniei este reprezentat de un spectacol de strângere de fonduri organizat în data de 27 martie, pentru a marca Ziua Mondială a Teatrului. Acesta este momentul central al Campaniei, moment în care se acumulează cea mai mare parte a fondurilor utilizate de-a lungul întregului an.

În acest an spectacolul de caritate al Campaniei „Artiştii pentru artişti“ a fost ***La lilieci cu Marin Sorescu***, la care au participat artiştii: Mircea Albulescu, Victor Rebengiuc, Virgil Ogăşanu, Dorel Vişan, George Mihăiţă, Ion Caramitru, Valentin Mihali, Romaniţa Ionescu şi Tudor Gheorghe.

Spectacolul s-a transmis pe TVR Cultural, vineri, 27 martie, ora 20.30, însoţit de o dezbatere.

Campania Naţională „Artiştii pentru artişti“ este un program al UNITER, realizat în colaborare cu TVR Cultural, Fundaţia „Raţiu“ din Marea Britanie, Fundaţia „Raţiu“ România, Centrul „Raţiu“ pentru Democraţie din Turda.

În semn de solidaritate, instituţiile teatrale din ţară se alătură Campaniei „Artiştii pentru artişti“ şi fac astfel posibilă transmiterea informaţiilor către publicul de teatru, singurul în măsură să sprijine acţiunea noastră prin donaţii, sponsorizări etc.

Contul Solidarităţii Teatrale este:
cod IBAN RO40RZBR0000060007801286,
deschis la Raiffeisen Bank, Agenţia Piaţa Amzei.
Pentru mai multe informaţii vă rugăm să consultaţi **www.uniter.ro**

În semn de solidaritate, instituţiile teatrale din România au participat la Campania Naţională „Artiştii pentru artişti“ prin programarea unui spectacol din repertoriu, înaintea căruia s-au transmis publicului informaţii legate de Ziua Mondială a Teatrului şi Campania Naţională „Artiştii pentru artişti“.

Mulţumim tuturor pentru participare.

TEATRUL NAȚIONAL „I.L. CARAGIALE“, Bucureşti
Iubiri interizise de Yukio Mishima, regia Issey Takizawa
Dulcea pasăre a tinereții de Tennessee Williams, regia Tudor Mărăscu

TEATRUL ODEON, Bucureşti
Sunt propria mea soție de Doug Wright, regia Beatrice Rancea

TEATRUL BULANDRA, Bucureşti
Sorry de Aleksandr Galin, regia Yuriy Kordonsky
Scaunele de Eugene Ionesco, regia Felix Alexa

TEATRUL METROPOLIS, Bucureşti
Crimă la Howard Johnson de Ron Clark si Sam Bobrick, regia Emanuel Pârvu

TEATRUL NOTTARA, Bucureşti
Retro de Al. Galin, regia Tudor Țepeneag

TEATRUL MIC, Bucureşti
Cum iubeşte cealaltă jumătate de Alan Ayckbourn, regia Sanda Manu

TEATRUL DE COMEDIE, Bucureşti
Biloxi blues de Neil Simon, regia Iarina Demian

TEATRUL EVREIESC DE STAT, Bucureşti
Nuntă cu divorț de Şalom Alehem, regia Dan Tudor

TEATRUL „ION CREANGĂ“, Bucureşti
Albă ca Zăpada şi cei şapte pitici de Frații Grimm, regia Cornel Todea
Pinocchio de Carlo Collodi, regia Cornel Todea

TEATRUL ȚĂNDĂRICĂ, Bucureşti
Păcală, un text de Cristian Pepino după motive populare, regia Ioan Brancu

TEATRUL MASCA, Bucureşti
Gemenii, regia Michele Modesto Casarin

TEATRUL DE PĂPUŞI „PRICHINDEL“, Alba Iulia
Elefănțelul curios, regia Oana Leahu

TEATRUL CLASIC „IOAN SLAVICI“, Arad
Decalog, regia Laurian Oniga

TEATRUL DE MARIONETE, Arad
Amintiri din copilărie după Ion Creangă, regia Carmen Märginean

TEATRUL MUNICIPAL „BACOVIA“, Bacău
Nora de H. Ibsen, regia Dumitru Lazăr Fulga

TEATRUL MUNICIPAL, Baia Mare
Sarah Bernhardt sau strigătul langustei de John Murrel

TEATRUL „V.I. POPA“, Bârlad, la Casa de Cultură Vaslui
De profesie – logodnică de James G. Reedlock, regia Dorin Mihăilescu

TEATRUL „MIHAI EMINESCU“, Botoşani
un spectacol realizat de Radio România Actualități

TEATRUL PENTRU COPII ŞI TINERET „VASILACHE", Botoşani
Trimiteți moartea în vacanță, după o idee de Claudiu Gălățeanu, regie colectivă

TEATRUL DRAMATIC „SICĂ ALEXANDRESCU", Braşov
Forma lucrurilor de Neil LaBute, regia Gelu Colceag

TEATRUL PENTRU COPII „ARLECHINO", Braşov
Mica vrăjitoare, un spectacol de Liviu Steciuc

TEATRUL „MARIA FILOTTI", Brăila
concert Nicu Alifantis

TEATRUL „GEORGE CIPRIAN", Buzău
întâlnire cu tineri actori pentru spectacolul *Țara lui Gufi* de Matei Vişniec, regia Mihai Lungeanu

TEATRUL NAȚIONAL „LUCIAN BLAGA", Cluj-Napoca
Ziua Porților Deschise

TEATRUL MAGHIAR DE STAT, Cluj-Napoca
Richard III de William Shakespeare, regia Tompa Gábor

TEATRUL DE STAT, Constanța
Scaiul, regia, traducerea şi adaptarea Ion Lucian

TEATRUL PENTRU COPII ŞI TINERET, Constanța
Capra cu trei iezi de Ion Creangă, regia Gabriel Apostol

TEATRUL NAȚIONAL „MARIN SORESCU", Craiova
Cum doriți sau noaptea de la spartul târgului de W. Shakespeare, regia Silviu Purcărete

TEATRUL DRAMATIC „FANI TARDINI", Galați
Labirintul Irinei – alb, un spectacol de Eugen Făt

TEATRUL VALAH, Giurgiu
Clovnițele, un spectacol de Cosmin Crețu

TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI", Iaşi
Trandafirul tatuat de Tennessee Williams, regia Marius Oltean
Bad bed stories de Vladimir şi Oleg Presniakov, regia Chris Simion

TEATRUL BON TON, Iaşi
Piatra din casă de Vasile Alecsandri

TEATRUL MUNICIPAL „CSÍKI JÁTÉKSZÍN", Miercurea-Ciuc
Pasărea albastră de Maurice Maeterlinck, regia V.I. Frunză

TEATRUL DE STAT, Oradea
Ursul de A.P. Cehov, regia Petre Panait

TEATRUL DRAMATIC „I.D. SÂRBU", Petroşani
Nebunele vacanțe la New York de Carolyn Green, regia Rodica Băițan

TEATRUL TINERETULUI, Piatra Neamț
Întâmplări dintr-un oraş cu proşti de Moshe Ghersenzon, regia Dan Tudor

TEATRUL „Al. DAVILA", Piteşti
Chiriţa în teritoriu de V. Alecsandri, regia Emilian Cortea

TEATRUL „TOMA CARAGIU", Ploieşti
Regele gol după Evgheni Şvart, regia Lucian Sabados

TEATRUL „ANTON PANN", Râmnicu-Vâlcea
Baltagul, scenariu dramatic şi regia Bogdan Tudor Pelerin

TEATRUL MUNICIPAL „ARIEL", Râmnicu-Vâlcea
Ionesco, colaj de texte de Eugen Ionescu, regia Ariana Alexandra Şerban

TEATRUL „AUGUSTIN PETCULESCU", Reşiţa
Un bărbat şi mai multe femei de Leonid Zorin

TEATRUL DE NORD, Satu Mare
Criza bărbatului la 50 de ani, spectacol de divertisment cu Vasile Blaga & friends

TEATRUL „TAMÁSI ÁRON", Sfântu Gheorghe
Bienala Internaţională „Reflex"

TEATRUL PENTRU COPII ŞI TINERET „GONG", Sibiu
Cum a devenit Arthur rege, regia Mircea Corcoveanu şi Horaţiu Dancu

TEATRUL NAŢIONAL „RADU STANCA" Sibiu
Cerere în căsătorie de A.P. Cehov, regia Robert Raponja

TEATRUL MUNICIPAL „EUGEN IONESCU", Slatina
26 martie, în colaborare cu Societatea Culturală „Eugen Ionescu", spectacol de teatru şi poezie, realizat de elevii Şcolii „Eugen Ionescu"
27 martie, în colaborare cu Şcoala generală nr. 8 din municipiul Focşani – repetiţie generală *Apolodor, pinguinul călător* după Gellu Naum, regia Mihai Lungeanu

TEATRUL MUNICIPAL „TONY BULANDRA", Târgovişte
Amorul pictor după Molière, versiunea scenică şi regia Louise Dănceanu

TEATRUL MUNICIPAL PENTRU COPII ŞI TINERET „MIHAI POPESCU", Târgovişte
Hipioţi şi bolşevici de Amiel Gladstone

TEATRUL NAŢIONAL, Târgu Mureş
Compania „Liviu Rebreanu" – *Butoiul cu praf de puşcă* de Dejan Dukovski, regia Sorin Misirianţu
Compania „Tompa Miklos" – *Fiul Norocului (A szerencse fia)* de Király Kinga Iúlia, regia Király Istvan

TEATRUL „74", Târgu Mureş
Vestul singuratic de Martin McDonagh, regia Cristi Juncu

TEATRUL NAŢIONAL „MIHAI EMINESCU", Timişoara
Povestea de iarnă de W. Shakespeare, un spectacol de Alexander Hausvater

TEATRUL GERMAN DE STAT, Timişoara
Cântăreaţa cheală de Eugène Ionesco, regia Alexandru Dabija

TEATRUL MAGHIAR DE STAT „CSIKY GERGELY", Timişoara
Puha pihe de Ali Taylor, regia Barabás Olga

Mesajul național al Campaniei Naționale „Artiştii pentru artişti"

AZI E ZIUA NOASTRĂ

Suntem în anul 2009. Criză mondială. Recesiune. Lipsă de lichidități. Cecuri fără acoperire. Bonitate zero, pedofilie, căsătorii ratate, guverne fără scop, ciudate malformații juvenile, gerontocrație şi multă, multă lipsă de idei. Şi, în acelaşi timp, tone de speranță în viața care vine, în viața care îți aşterne covorul de iluzii şi speranțe.

Născute cum? Din ce resurse? Nu cumva ascunse în dorința unei sistematizări a aşteptărilor? Unei autostrăzi virtuale pe care să se-ntâlnească maşini miraculoase? Cu ce actori? În ce regie? În ce context? În care țară? Pe care scenă? A cărui teatru? Şi care Shakespeare?

Stau să mă-ntreb: dacă astăzi lumea vine mai mult decât oricând la teatru, să nu fie cumva pentru că oamenii se ascund de realitate în speranța că teatrul le poate oferi soluții imediate?

Nimic mai fals, nimic mai rău. Astăzi, spre deosebire de trecut, teatrul nu există ca o insulă a libertății, ci, mai ales, ca un refugiu în fața laşității, a lipsei de acțiune şi idei. Ieri, publicul ieşea în stradă, astăzi, schimbă guvernele în Cişmigiu. Aşteaptă ca alții să se mişte şi uită că în sine are potențial revoluționar.

În plină criză, teatrul îşi deschide porțile unui public interesat parcă mai mult de matematica simțirilor şi mai puțin de surpriza descoperirilor de sine. La prima vedere n-ar fi nicio diferență, dar, o clipă mai târziu, câtă diferență! Şi, totuşi, Teatrul nu poate lipsi din viața noastră de zi cu zi. E ca o boală incurabilă căreia i se caută degeaba antidot. Şi nu vaccinul te poate vindeca de el, ci numai încăpățânarea de a rămâne viu şi mângâiat de muze.

Azi, e ziua mondială a teatrului ! Doamne, ce coincidență! E şi ziua noastră de acces la casa de bilete. Ce coadă, domnilor! Câtă bucurie! Şi ce bani puțini!

Ion Caramitru

Mesajul Internațional de Ziua Mondială a Teatrului

Toate societățile umane sunt „spectaculare" în viața lor cotidiană şi produc „spectacole" în momentele speciale. Ele sunt „spectaculare" ca formă de organizare socială şi produc „spectacole" asemenea celui pe care ați venit să-l vedeți aici.

Relațiile dintre oameni au o structură teatrală, chiar dacă noi nu suntem conştienți de acest lucru. Folosirea spațiului, a limbajului corpului, alegerea cuvintelor şi modulația vocii, confruntarea de idei şi pasiuni, tot ceea ce transpunem pe scenă este prezent şi în viața noastră. Noi suntem teatrul!

Nunțile şi înmormântările sunt „spectacole", dar şi ritualuri zilnice, atât de familiare încât nici nu le mai conştientizăm. Ocaziile şi circumstanțele deosebite, cafeaua de dimineață, schimbul de saluturi, dragostea timidă şi pasiunile furtunoase, o şedință a Senatului sau o întâlnire între diplomați – toate acestea fac parte din teatru.

Una dintre principalele funcții ale artei noastre este sensibilizarea oamenilor la „spectacolul" vieții cotidiene în care actorii sunt propriii lor spectatori, iar scena coincide cu stalul. Suntem cu toții artişti. Prin jocul dramatic învățăm să vedem lucrurile evidente, dar pe care nu le observăm în mod normal, pentru că suntem obişnuiți doar să ne uităm la ele. Lucrurile familiare devin inobservabile: a face teatru înseamnă a lumina scena vieții noastre.

Anul trecut, în luna septembrie, am fost surprinşi de o revelație teatrală: noi, cei care credeam că trăim într-o lume sigură, în ciuda războaielor, a genocidelor, măcelurilor şi torturilor care se întâmplă, desigur, departe de noi, în locuri sălbatice şi izolate. Nouă, celor care trăiam în siguranță cu banii noştri depuşi la vreo bancă

respectabilă sau încredințați vreunui agent de bursă, ni s-au spus că aceşti bani nu există, că totul era virtual, o invenție fictivă a unor economişti care nu erau deloc fictivi, dar nici demni de încredere sau respectabili. Totul nu era altceva decât un spectacol jucat prost, cu o intrigă întunecată în care câțiva oameni au câştigat mult şi mulți oameni au pierdut totul. Unii politicieni din țările bogate s-au întâlnit în secret şi au găsit nişte soluții magice. Iar noi, victimele deciziilor lor, am rămas spectatori în ultimul rând de la balcon.

În urmă cu douăzeci de ani, am pus în scenă spectacolul *Fedra* de Racine la Rio de Janeiro. Decorurile erau sărăcăcioase: piei de vaci pe jos, tulpini de bambus primprejur. Înainte de fiecare reprezentație, le spuneam actorilor: „Ficțiunea pe care o creăm în fiecare zi s-a terminat. Când păşiți dincolo de acele tulpini de bambus, niciunul dintre voi nu are dreptul să mintă. Teatrul este Adevărul Ascuns".

Când privim dincolo de aparențe, vedem opresori şi oprimați în toate societățile, grupurile etnice, genurile, clasele şi castele sociale; vedem o lume nedreaptă şi crudă. Trebuie să creăm o altă lume pentru că ştim că acest lucru este posibil. Însă depinde de noi dacă vom crea această lume cu mâinile noastre, jucând pe scenă şi în propria noastră viață.

Participați la „spectacolul" ce este pe punctul de a începe şi, odată întorşi acasă, jucați-vă propriile dumneavoastră piese împreună cu prietenii şi uitați-vă la ceea ce nu ați putut vedea niciodată: lucrurile evidente. *Teatrul nu este doar un eveniment, ci un mod de viață!*

Suntem cu toții actori: a fi cetățean înseamnă nu doar a trăi într-o societate, ci a o schimba.

Augusto Boal
(mesaj original în limba portugheză)

Piesa anului 2008

Juriul Concursului UNITER „Cea mai bună piesă de teatru românească a anului 2008", compus din Sanda Manu regizor, Alice Georgescu, critic de teatru, Ion Cocora, critic de teatru, întrunit la 31 martie 2009, a decis să rețină în Selecția Finală următoarele piese:

Natură moartă cu nepot obez de Ion Sapdaru, *Orient Expresso* de Radu Macrinici, *Ziua perfectă* de Antoaneta Zaharia, *Moartea pentru patrie* de Mihai Ignat, *Aeroport* de Ştefan Caraman, *YouTube* de Viorel Cojan.

Dintre acestea, Juriul a hotărât să desemneze câştigătoare piesa:
NATURĂ MOARTĂ CU NEPOT OBEZ de Ion Sapdaru

Programul Piesa Anului se desfăşoară anual sub egida şi cu sprijinul Casei Regale a României. Premiul se oferă la Gala Premiilor UNITER în 27 aprilie a.c., iar Editura UNITEXT a UNITER va publica un volum cu piesa câştigătoare.

Revenire asupra deciziei de jurizare pentru Piesa anului 2008

Constatând încălcarea regulamentului de înscriere în concurs în cazul a două piese nominalizate în Selecția Finală, Juriul Concursului UNITER „Cea mai bună piesă de teatru românească a anului 2008", compus din SANDA MANU, regizor, ALICE GEORGESCU, critic de teatru, ION COCORA, critic de teatru, în acord cu conducerea executivă a UNITER, a decis să revină asupra deciziei sale din data de 31 martie a.c.

Verificând sesizările primite şi constatând întemeiate elementele sesizate, Juriul a decis ca piesele *Natură moartă cu nepot obez* de Ion Sapdaru şi *YouTube* de Viorel Cojanu **să fie descalificate din concurs**, ambele fiind făcute publice înainte de înscrierea la concurs, prin publicare şi, respectiv, reprezentare. Piesa *Natură moartă cu nepot obez* a fost publicată în revista *Stare de urgenţă*, în 8 decembrie 2008, format pe hârtie şi on line (pt. conf. www.staredeurgentă.wordpress.com2008, iar piesa *YouTube* a fost publicată fragmentar pe internet şi reprezentată într-un spectacol-lectură la Bursa de texte Dramafest, Târgu Mureş, octombrie 2008 (pt. conf. www.atelier.liternet.ro şi www.regizorcautpiesa.ro). Înscrierea pieselor la Concursul UNITER s-a făcut în perioada 15 noiembrie 2008–15 ianuarie 2009). Anunţul de înscriere la concurs, în aceiaşi termeni de 16 ediţii, precizează că nu se primesc în concurs piese publicate sau reprezentate.

Cu tristeţe şi dezamăgire faţă de încă o dovadă a lipsei de respect pentru reguli, pentru rigoare şi loialitate, a neputinţei de asumare responsabilă a unor reguli impuse în deplină libertate şi consens, comunicăm actuala Selecţie finală a Concursului:

Cea mai bună piesă românească a anului 2008: *Orient Expresso* de Radu Macrinici, *Ziua perfectă* de Antoaneta Zaharia, *Moartea pentru patrie* de Mihai Ignat, *Aeroport* de Ştefan Caraman.

Dintre acestea, Juriul a hotărât să desemneze câştigătoare piesa:

ZIUA PERFECTĂ de Antoaneta Zaharia

Rezultatele sesiunii unice de aplicaţie în 2009 pentru fondurile din Timbrul Teatral

UNITER este colectorul fondurilor de Timbru Teatral, în conformitate cu Legea nr. 35/1994, modificată prin Ordonanţa 123/2000, Legea 121/2002 şi Ordinul nr. 2843/2003.

Conform deciziei luate în şedinţa de Senat din 8 decembrie 2008, s-a respectat data de 20 ianuarie 2009 ca termen limită de depunere la UNITER a solicitărilor de finanţare din Timbrul Teatral pentru întregul an 2009.

În şedinţa din data de 16 februarie a.c., Senatul UNITER a analizat cele 37 de dosare de aplicaţie depuse. Au fost selecţionate pentru finanţare în limita sumelor estimate a fi colectate, un număr de 19 proiecte. Decizia Senatului UNITER s-a bazat pe importanţa proiectelor depuse şi pe prevederile legii ce reglementează modul cum pot fi împărţite sumele provenite din Timbru Teatral.

Precizam că proiectele selectate vor primi sumele decise de Senatul UNITER în măsura în care se vor colecta fondurile estimate la nivelul anului 2009. Decontarea sumelor se va realiza la finalul evenimentului cultural pe baza documentelor justificative.

Doi la sută pentru UNITER

Până în data de 15 mai – termenul limită de depunere a fişelor de venit global, persoanele fizice au posibilitatea să direcţioneze 2% din venitul global către o asociaţie sau o fundaţie. Alegerea le aparţine!

Dacă vreţi să veniţi în sprijinul societăţii civile, dacă vă simţiţi mai apropiaţi de teatru şi de oamenii lui, dacă Uniunea Teatrală din România este o instituţie a cărei activitate vă este cunoscută, atunci vă rugăm să analizaţi posibilitatea direcţionării a 2% din venitul global către UNITER.

Contul pentru sumele provenind din 2% este: RO86RNCB0072049712860001 deschis la BCR, sector 1.

Pentru detalii despre UNITER vă rugăm să consultaţi **www.uniter.ro**.

Pentru detalii despre direcţionarea 2% vă rugăm să consultaţi **www.doilasuta.ro**.

(P) TEATRUL NAȚIONAL TIMIȘOARA

Salt în 2

„Lăsăm ce-i mai bun la urmă"? De ce nu?
Creşte suspansul, iar din finalul – (crono)logic – creşte un alt început.
Mai altfel, mai elevat, mai... **2 mai**.

Ce a „comis" Teatrul Național Timişoara în martie 2009...? Unul dintre atributele acestei file de anotimp este **abundența**. Ne-am conformat, prin nesupunere față de structurile ridate ale unor repertorii pe care nicio loțiune teatrală îmbibată de *Q 10* nu le mai întinereşte; față de fatala crevasă a clasicismul exclusiv în care unii încă mai alunecă.

Ignorând desuetul din vorba cântecului, noi *„am ales **ne**-mărginirea"*. Am înlăturat limitele care împovărează, de multe ori, definitiv, şi am aruncat mănuşa provocării: Cinci premiere în martie – un număr fără sfială – în teme, texte, voci regizorale, scenografice... continuăm?

1 martie: Din nou surprinzătoare, Alexandra Badea, a optat, de bun augur, pentru suportul literar al Mihaelei Michailov. De la o întâlnire la alta, diferită prin soluțiile oferite – Velica Panduru. „Secția" tânără de actori vrea să convingă publicul cu o bătaie pe umăr: „Frate, avem potențial!" Şi reuşeşte! Plecăm de la spectacol cu întrebări despre noi şi ceilalți, de când am aflat şi înțeles ***Cum traversează Barbie criza mondială***.

7 martie: Lume a rafinamentului absolut, nu eşti impenetrabilă! Dandysm-ul, cu gesturile de o eleganță delicată, reamintit nouă de Mateiu I. Caragiale, e ales de două personaje – în scriitură şi individualitate scenică – Răzvan Mazilu şi Ion Rizea. Poate fi descris dansul în vibrația, dorința şi gravitatea sa (Răzvan Mazilu)? Poate fi temperată suprapunera unor destine printr-o dureroasă acceptare (Ion Rizea)? Putem răspunde acum sau peste ani... dar nu putem uita... ***Remember***.

19 martie: CINE este femeia? CE este femeia? CE este dragostea? CINE este sexul? Dependența exterioară a unei părelnice unități, să fie oare creată de o independență interioară, dorită – dar nerealizată – deseori tragic nerealizabilă?

Fete de mătase artificială (traducerea Victor Scoradeț)... Irmgard Keun, mult influențată de experiența personală, îi permite lui Ion-Ardeal Ieremia să găsească răspunsuri scenice clare la întrebări uneori apăsătoare. De fapt, mătasea nu e niciodată artificială. Poate fi doar uşor voalată.

24 martie: În spatele ochilor noştri se ascunde zâmbetul unui copil. Dezarmant şi minunat pentru cea care e absolutul, pentru primul său cuvânt – *„mama"* – copilul este cel care nu trădează. Nu ştie, nu poate, nu vrea. El ştie doar să dea iubire, pentru că în ochii materni se reflectă frumusețea sa. Indiferent de greşeala genetică (sindromul Down, din textul real şi adânc, semnat de Nava Semel), *mama* (Mălina Petre, cu o interpretare sensibilă) îi oferă copilului, în schimb, cel mai prețios sentiment: *Iubirea*. Acolo e ***Copilul din spatele ochilor***.

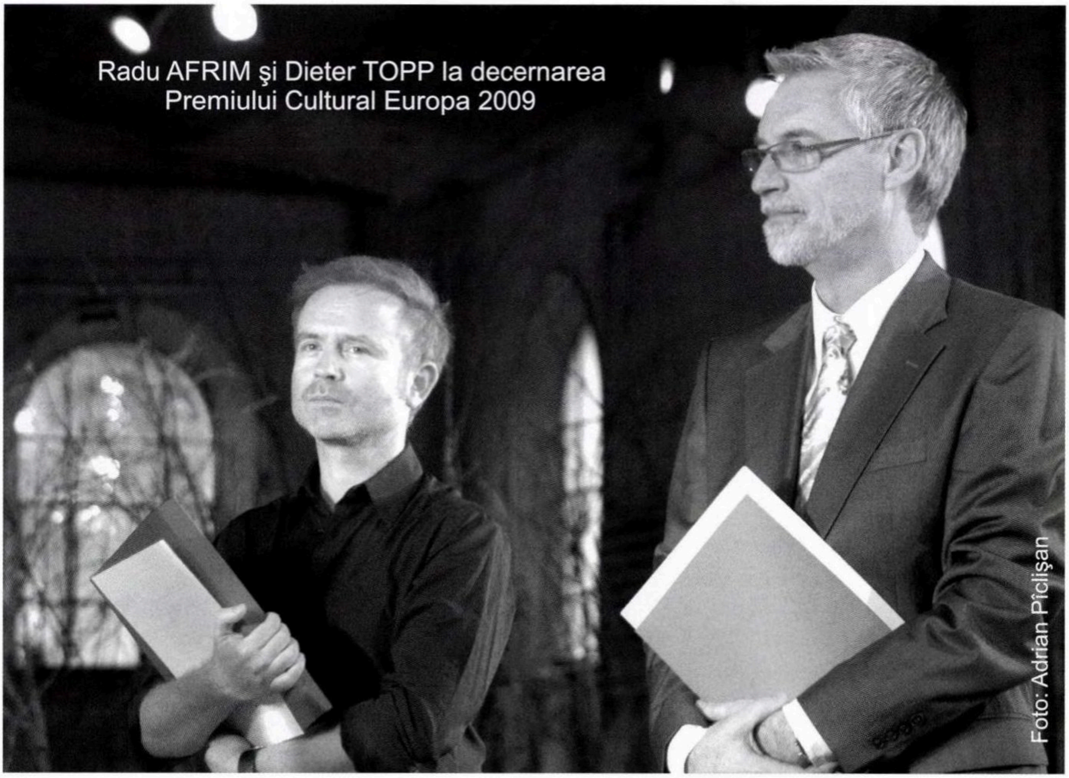
28 martie: Ce imagine ți-ai făcut despre America? Filmele cu pac-pac ți-au deschis pofta pentru hotdogi cu muştar şi ketchup, cafeaua aburindă (cu gust de apă colorată, dar asta nu ştie nimeni), gogoşelele pudrate, perforate şi preferate de poliţai? „The American Dream" ne place sau ne răneşte, la vârsta când devenim rebeli şi vrem să ne găsim, pe multe căi, propria cale. ***Bye Bye America*** e textul cu care Carmen Dominte a câştigat Concursul de dramaturgie din cadrul ediţei a XIV-a a **Festivalului Dramaturgiei Româneşti**. A intrat pe aceeaşi frecvenţă cu regizorul Cristian Ban şi a rezultat un spectacol cu „must" de vizionare.

Ideea de **Europa**, în unitatea ei, dezvăluie şansa unui model de convieţuire paşnică a multor oameni diferiţi, o mobilitate socială şi culturală, o posibilitate pentru problemele complexe cu care ne confruntăm zilnic.

KulturForum Europa preţuieşte aportul la creşterea culturală şi socială prin acordarea **Premiului Cultural Europa** *Teatrului Naţional Timişoara* şi regizorului *Radu Afrim*.

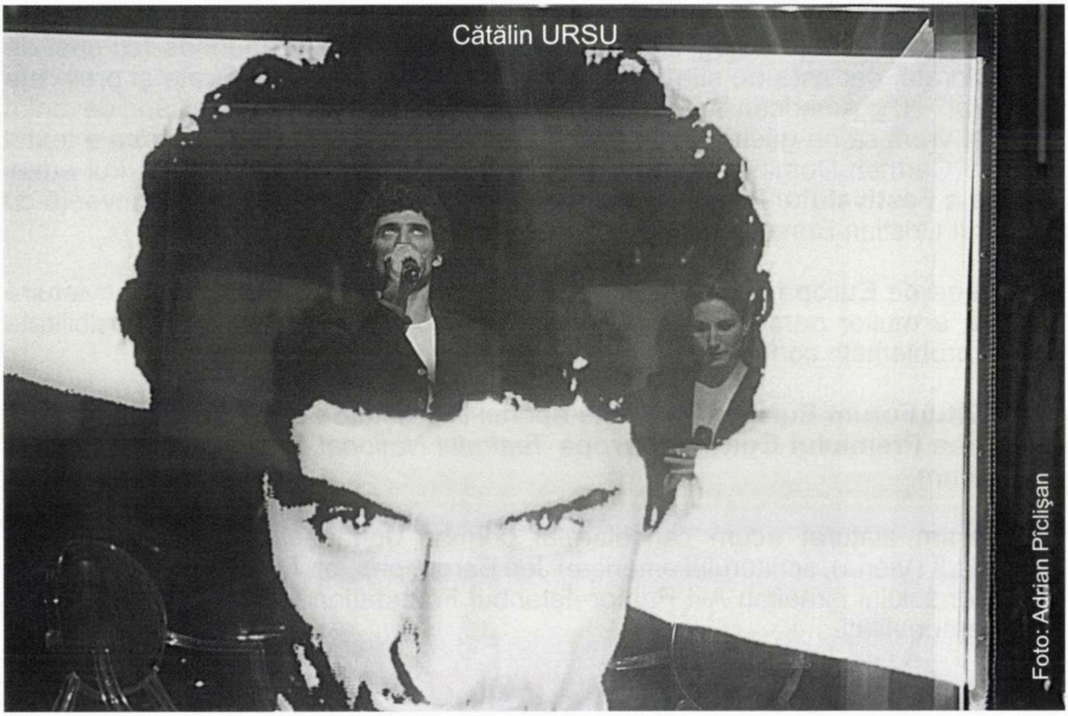
Ne-am alăturat acum cancelarului german Johannes Rau, Teatrului din Josefstadt (Viena), scriitorului american Jeff Baron, prof. dr. Dimitris Tsatsos – jurist grec, consulului israelian Avi Primor–Istanbul Foundation for Culture and Arts şi altor personalităţi.

Am făcut saltul... în **2 mai**!



Radu AFRIM şi Dieter TOPP la decernarea Premiului Cultural Europa 2009

Foto: Adrian Piclişan



Cum traversează Barbie criza mondială de Mihaela Michailov

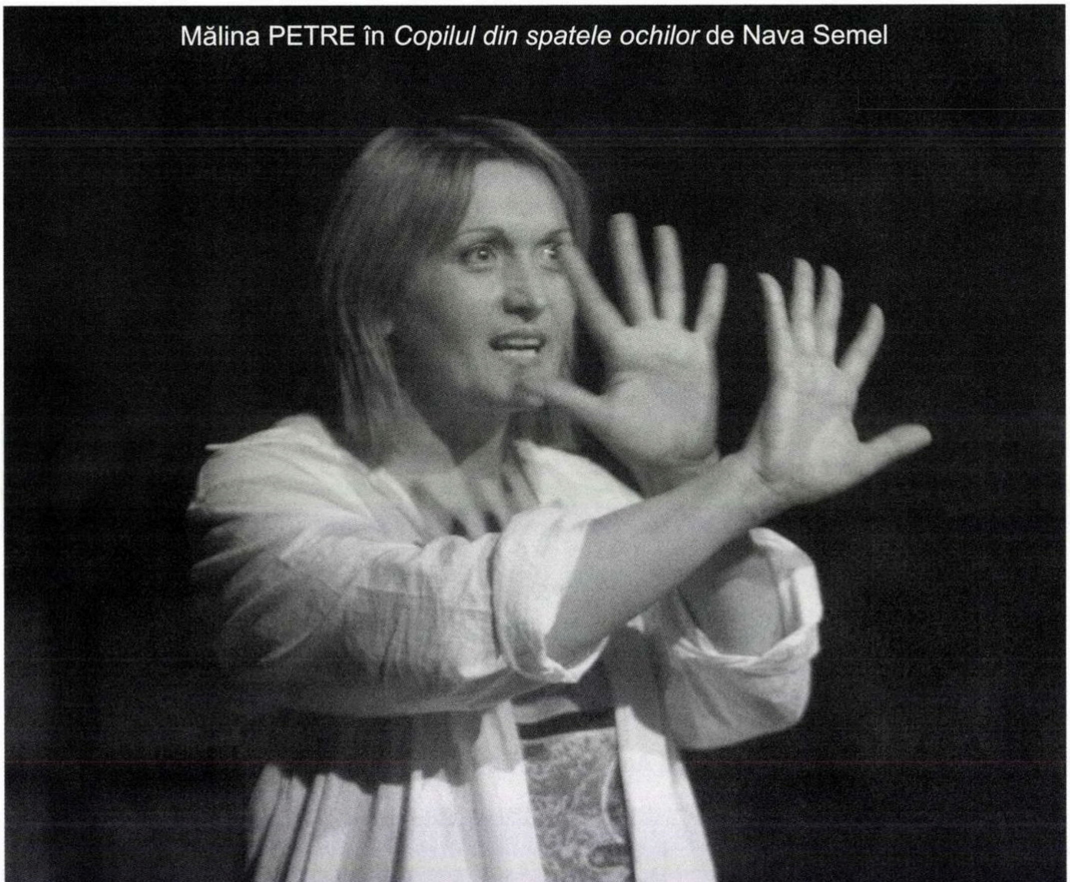
Călin STANCIU şi Mălina MANOVICI

Foto: Adrian Pîclişan

Bye Bye America de Carmen Dominte

Călin STANCIU şi Ioan STRUGARI

Foto: Adrian Pîclişan

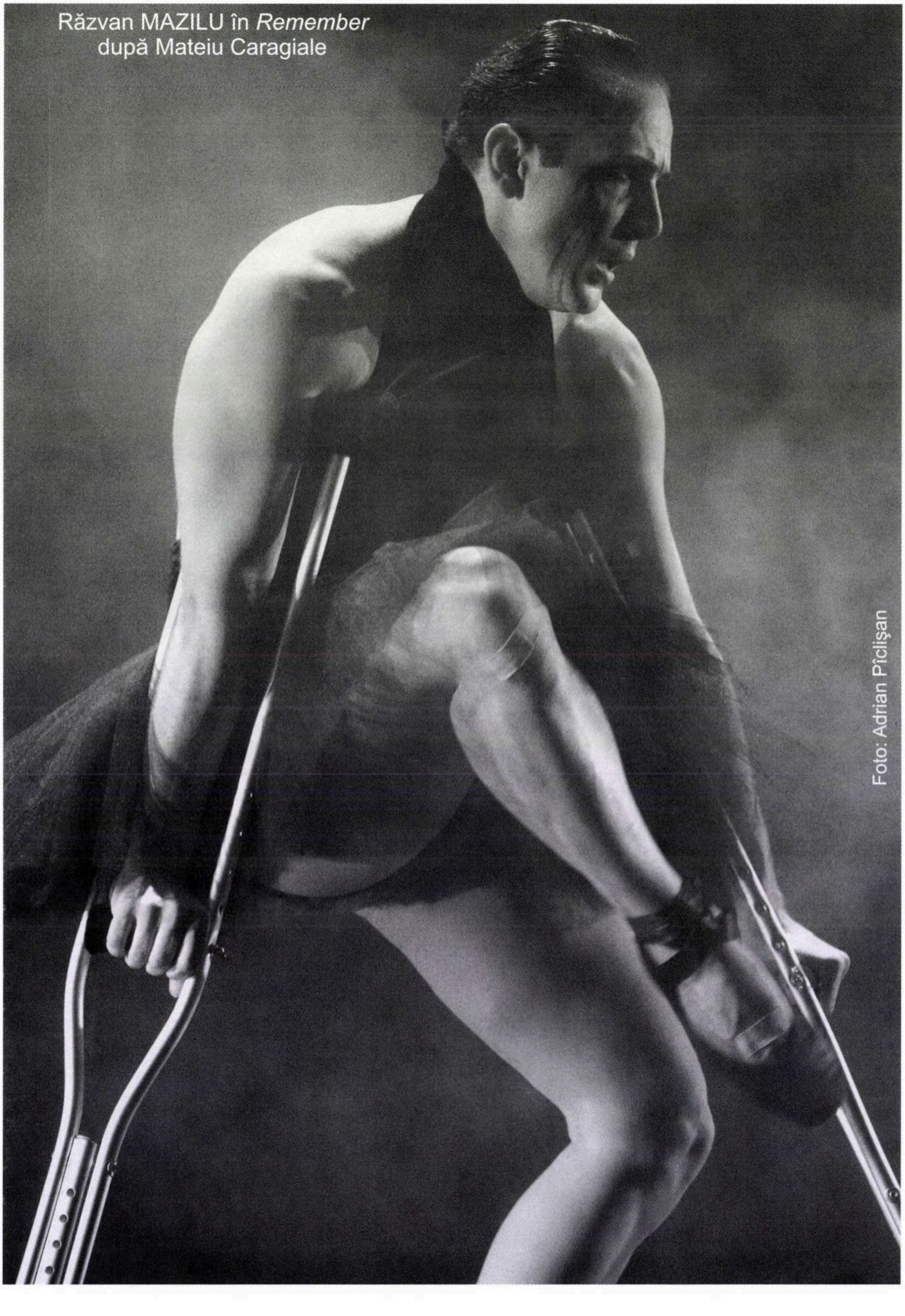


Mălina PETRE în *Copilul din spatele ochilor* de Nava Semel

Foto: Adrian Pîclişan

Ana-Maria COJOCARU în *Poveste de iarnă* de W. Shakespeare

Foto: Adrian Pîclișan



Răzvan MAZILU în *Remember*
după Mateiu Caragiale

Foto: Adrian Pîclişan

Ion RIZEA în *Remember*
după Mateiu Caragiale

După un an în care înveți să faci teatru
Experiențe, trăiri...

Totul începe cu veşnicul: *De ce ai ales teatrul?* Asta este de departe cea mai dificilă, dar şi cea mai utilă întrebare care mi-ar putea fi adresată, în această perioadă a vieții mele. Dificilă în sensul că primele cuvinte care îmi vin în minte sunt întotdeauna,,nu ştiu", şi astfel îmi creez singur un soi de blocaj psihologic care ar putea influența într-o oarecare măsură eventualul meu răspuns, iar utilă, pentru că întotdeauna mă face să reflectez mai mult asupra existenței mele: ce fel de persoană am fost, cum sunt acum şi spre ce tind. Există o anumită transformare a felului meu de a fi pe care o conştientizez şi, sincer să fiu, mă bucură. La liceu eram genul de adolescent care nu se lua în serios. Sistemul meu de valori, cel puțin în primii ani, cam până pe la jumătatea clasei a XI-a, era total diferit față de cel la care mă raportez în ziua de azi. Deşi aveam rezultate bune la învățătură, nu resimțeam o dorință de cunoaştere, de aprofundare. Țin minte, îmi vine să şi râd când mă gândesc, că în clasa a VIII-a cel mai mult a cântărit în decizia mea de a alege profilul liceului (ştiințe sociale), faptul că acolo se fac mai puține ore şi că e mai lejer. Auzi, că e mai lejer! Aveam tot felul de idei şi de teorii care mă amuză copios acum. Aş putea spune că eram un exemplar din produsul perfect al societății din zilele noastre, scos în serie mare pe benzile de asamblare ale unităților de învățământ. Îmi renegam sensibilitățiile şi modul de a fi şi purtam cu mândrie masca la modă astăzi: superficialitatea! Totuşi, în mintea mea se conturase, nici nu ştiu de unde a pornit, ideea că mi-ar plăcea să regizez. O resimțeam de parcă mi-aş fi dorit asta dintotdeauna. Lucrurile au evoluat timid, din aproape în aproape: am început să-mi pun mai multe întrebări, am început să mă interesez de acest domeniu, am făcut un scurtmetraj împreună cu un coleg, Iulian Sfircea, care şi el este acum student la teatru, doar că în Bucureşti. Toate astea s-au întâmplat până când, printr-o înşiruire de întâmplări, l-am cunoscut pe domnul profesor de teatru Radu Popescu, pe vremea aceea colaborator al Cercului Militar Constanța. Din acel moment, lucrurile s-au schimbat şi activitatea teatrală a devenit principalul meu obiectiv. Sunt sigur ca la baza alegerii mele a stat şi admirația pentru personalitatea atât de puternică a domnului profesor şi a modului său de gândire atât de liber şi de corect. Am colaborat cu Cercul Militar şi mai târziu, o scurtă perioadă, cu Şcoala Populară de Artă, sub îndrumarea domnului profesor, pentru ca mai apoi, ca o continuare logică a drumului pe care pornisem, să dau examen la Facultatea de Arte din Constanța. Chiar dacă m-am axat pe partea de interpretare, în sensul

că acum mă pregătesc să fiu actor, dorința mea de a regiza piese de teatru şi chiar filme încă există, mai mult, aş putea spune că evoluează în interiorul meu, iar într-o maturitate a carierei mele viitoare sper să reuşesc să-mi pun amprenta pe o creație artistică din postura de regizor. Ba mai mult, pot spune că deja mă pregătesc să abordez o altă perspectivă a actului de creație teatrală grație celeilalte facultăți la care sunt student, Ştiințe Economice, tot la Universitatea Ovidius Constanța, secția ECTS (Economia turismului şi a serviciilor). Părinții mei şi-au manifestat dorința ca eu să studiez şi economia, iar eu am acceptat, atât pentru că m-a atras încă din liceu, cât şi pentru că am sesizat o oarecare uşurință în a învăța această materie. M-am gândit destul de mult la eventualele afinități dintre cele două domenii de studiu şi am ajuns la concluzia că cea de-a doua specializare, aceea de economist, şi, implicit cunoştințele din domeniu, îmi vor fi utile în momentul când îmi voi dori să mă implic în administrarea unui teatru sau a unui proiect cultural. Consider ca situația de a fi dublu licențiat, actor şi economist, mi-ar putea folosi. Lucrul acesta l-am constatat cu ocazia unei colaborări cu Teatrul de Stat Constanța, când am avut ocazia să analizez într-o oarecare măsură şi felul în care este organizat un teatru. Şi asta mă duce cu gândul la o experiență interesantă pe care am avut-o şi pe care am s-o dezvolt în câteva rânduri.

Nicio clipă în anul I de facultate nu m-am gândit că aş putea să fiu remarcat sau măcar să particip la vreun spectacol bazat pe mişcare. Să spunem că expresivitatea corporală era o parte vulnerabilă a mijloacelor mele de exprimare. Totul a început cu un spectacol gândit într-o cheie diferită față de cele cu care eram eu familiarizat, dar care mi-a plăcut atât ca idee cât şi ca rezultat final. Este vorba de ***Visul unei nopți de vară*** după piesa lui Wiliam Shakespeare şi regizată acum de lect. univ. drd. Daniela Vitcu Hanțiu.

Pot să spun că interesul pentru acest spectacol a fost mare dar completat şi de o muncă susținută, poate datorată în parte şi spiritului de competiție (participau în spectacol studenți din toți anii), şi dorinței de afirmare. Premiera a avut loc la Teatrul de Stat din Constanța, unde se pare că a fost urmărită şi de coregraful Călin Hanțiu. La începutul verii, am fost invitat să încep colaborarea cu Teatrul de Stat la spectacolul de teatru-dans, *Legendele mesei rotunde*, coregrafia Călin Hanțiu, în care am lucrat cu actori profesionişti şi cu compania de balet a teatrului, iar personajul interpretat a fost Lancelot. Experiența din acest spectacol mi-a folosit mult, m-a ajutat să conştientizez unele lucruri cu privire la modul de lucru al actorului cu sine însuşi şi mi-a oferit o perspectivă asupra felului în care se montează un spectacol într-un teatru profesionist.

Închei prin a spune că experiența cu teatrul profesionist şi cea din cadrul facultății, oamenii pe care i-am cunoscut, au avut un impact pozitiv asupra modului propriu de a percepe lucrurile şi că am câştigat mult în pasiunea mea pentru arta scenică şi, totodată, în devenirea mea ca om.

Tiberius STANCIU

(student anul II clasa prof. univ. dr. Vasile Cojocaru)

P

COMPANIA „PELERIN"

Compania „Pelerin" s-a născut acum zece ani, la inițiativa lui **Bogdan Tudor**, fiind una dintre puținele companii de teatru independent din România, ale cărei producții propun un mod diferit de a privi teatrul pentru copii – un teatru eliberat de clişeele unei teatralități vetuste, cu o atitudine nouă față de public, perceput, în cazul de față, drept un partener valid al comunicării teatrale.

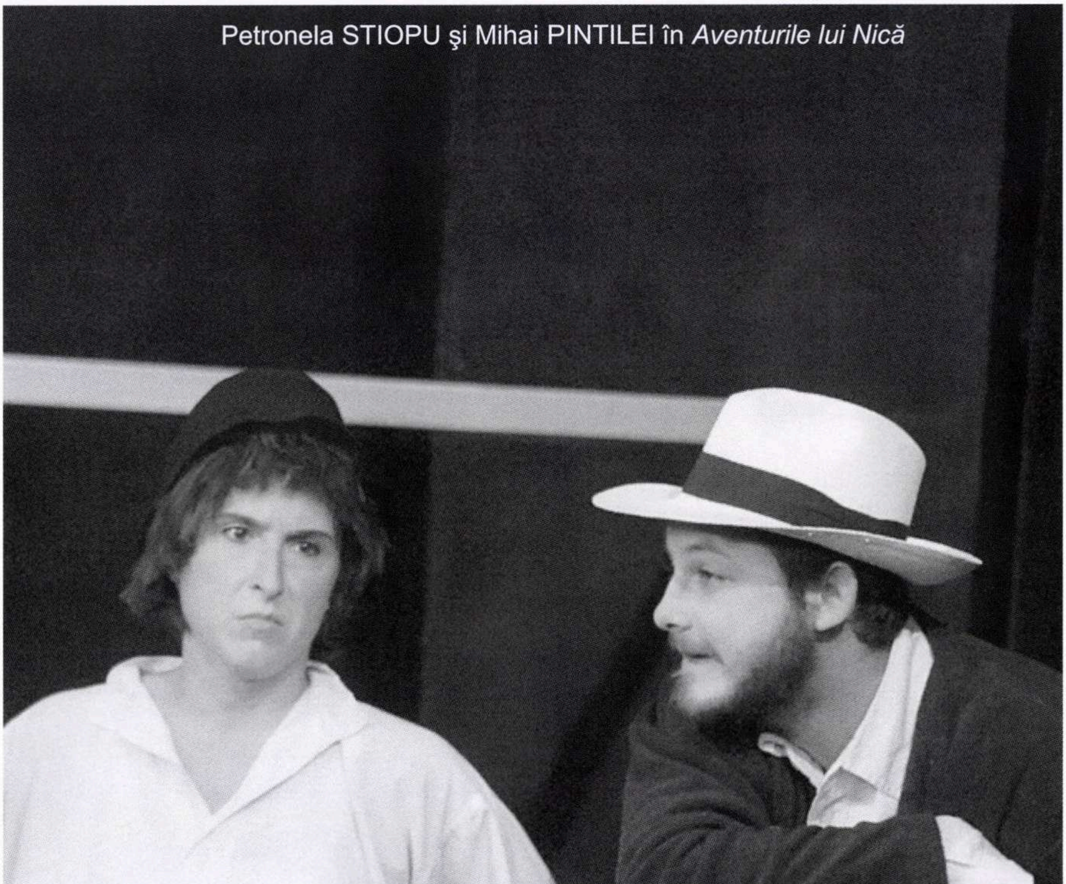
Companie independentă nesubvenționată, *„Pelerin"* îşi desfaşoară activitatea sub forma unei structuri flexibile, coerent articulată, reunind, o paletă variată de artişti de formații şi etnii diferite, care caută să se manifeste şi în afara „sistemului" (înțelegând prin sistem, teatrul instituționalizat). Vizând aceeaşi zonă de interes, ei au pus bazele a ceea ce s-ar putea numi un *„parteneriat artistic"*. Ca o consecință a celor enunțate, *„Pelerin"* este sinonim cu încercarea de a construi o platformă pentru tinerii artişti, cărora le oferă posibilitatea de a-şi face auzită vocea în cadrul unei stucturi independente funcționale, în care orice e permis, câtă vreme ai ceva de spus. Mai mult, să-şi găsească un culoar propriu, în actualul context teatral.

La ora actuală, echipa Companiei „*Pelerin*" este formată din tineri creatori, actori profesionişti şi studenți la actorie: *Mihai Pintilei* (actor), *Petronela Stiopu* (actriță), *Ivona Szábo* (actriță), *Gabriela Bianchin* (studentă), *Diana Avrămuț* (studentă), *Paula Prodan* (studentă), *Claudiu Strete* (student), *Emil Velicu* (regizor), *Bogdan Tudor* (regizor), *Adriana Boantă* (referent teatru).

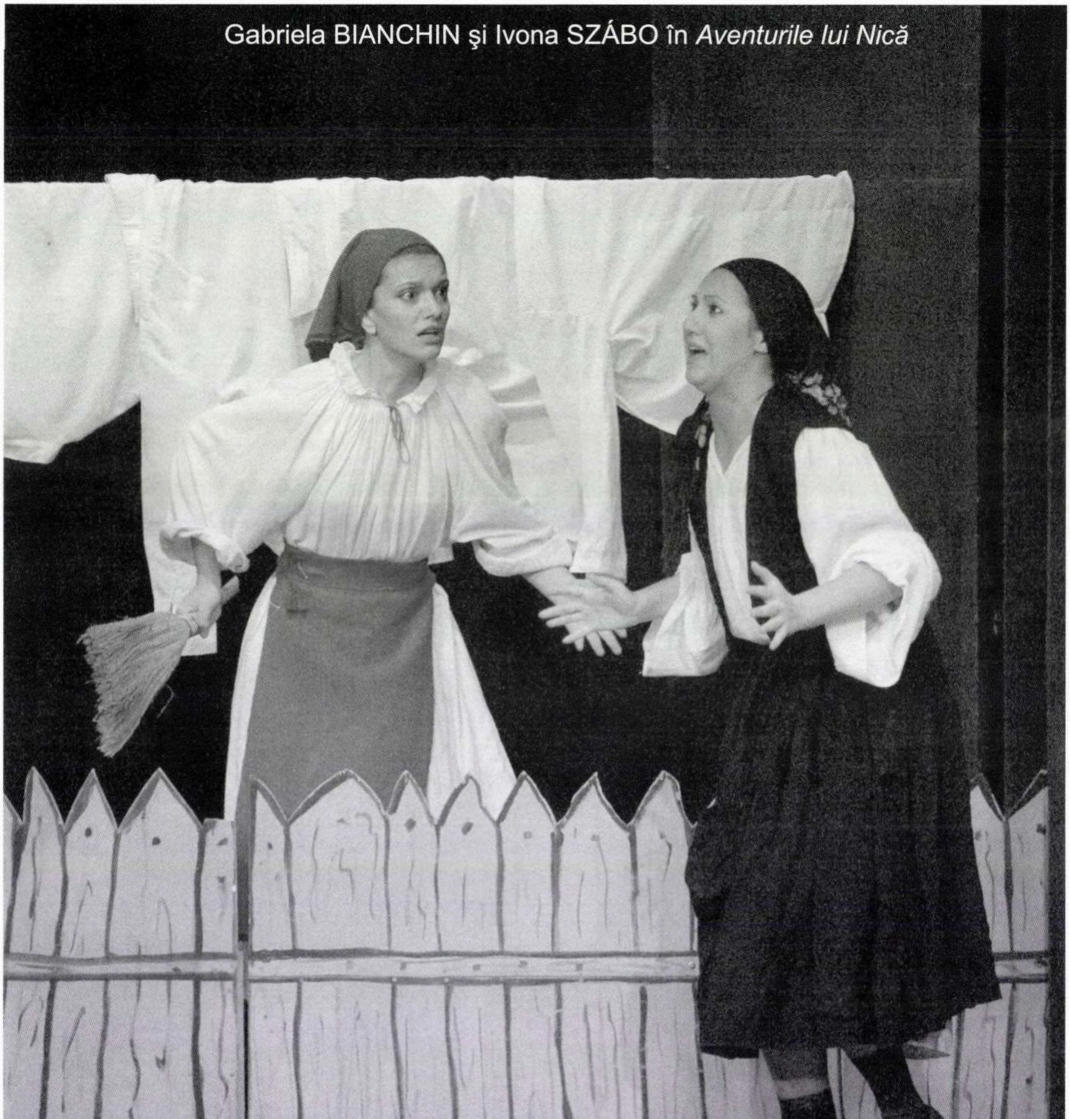
Din rațiuni ce țin, mai degrabă, de o strategie de imagine decât de o cochetărie sterilă, cum aievea poate fi suspectată, *„Pelerin"* preferă să nu-şi decline apartenența la o anume arie geografică decât atunci când hachițele birocratice îl „constrâng" să o precizeze. *„Pelerin"*-ii aparțin în mod natural comunitățiilor care îi găzduiesc. Urmele lor se regăsesc peste tot în țară. Multă vreme, au fost asimilați oraşului Ploieşti; acum sunt la Târgu Mureş.

Chiar dacă numele Companiei nu exprimă pelerinajul ca atare, există un sens care se va regăsi în noțiunea de Pelerin şi anume: *detaşarea*, *ruptura*, *transformarea*. Pelerin este cel care vrea să schimbe ceva în viața sa, care caută. A pleca, a călători, a descoperi orizonturi noi, a trăi într-o colectivitate şi, mai ales, a trăi o schimbare interioară: aceste acțiuni definesc traseul individual şi colectiv al celor care aleg *„Pelerin"*. Aşadar, o companie „nomadă" care beneficiază de un spațiu propriu, dotat corespunzator (ateliere de producție, studiou propriu de înregistrări), destinat cu precădere pregătirii spectacolelor. Însă, în peregrinările prin țară, preferă să se folosească de beneficiile scenei mobile, multifuncționale. Special proiectată, scena modulară face față oricăror cerințe de amplasament sau provocări dictate de specificul unor spații teatrale sau non-teatrale.

Compania *„Pelerin"* desfăşoară diverse proiecte culturale şi educaționale, în parteneriat cu instituții publice (şcoli, inspectorate şcolare) sau private, adaptându-şi repertoriul la nevoile reale ale programelor şcolare oficiale. Pe de o parte, se face apel la dramatizările basmelor şi poveştilor aparținând literaturii clasice universale, cu prinți şi prințese; pe de altă parte, la fondul dramaturgiei naționale, al poveştilor clasice, în condițiile în care, în România există carențe mari, atât la nivelul programelor oficiale de instrucție, cât şi al mijloacelor de expresie încă tributare unei estetici osificate într-un canon perimat. Noua direcție în privința spectacolului pentru copii, anunțată de *„Pelerin"*, rămâne deschisă în permanență diversificării formelor



Petronela STIOPU şi Mihai PINTILEI în *Aventurile lui Nică*



Gabriela BIANCHIN şi Ivona SZÁBO în *Aventurile lui Nică*

de comunicare cu publicul căruia i se adresează. Prin tipul de joc şi modul în care construieşte un spectacol folosind mijloace adecvate vârstei, *„Pelerin"* oferă celor mici o experienţă inedită, în care realitatea coexistă cu imaginarul, creând un spaţiu şi un timp al reveriei, dar fără să le fie lezată în vreun fel inteligenţa, sensibilitatea, inocenţa, ţinându-i astfel la adăpost de impostura şi intruziunile kitsch ce deseori parazitează producţiile autohtone destinate copiilor.

Începând cu anul 2007, odată cu creşterea mediei de vârstă a spectatorilor, accentul s-a mutat de la păpuşă către corporalitate generând, în mod firesc, un alt mod de comunicare între actori şi public. Se ajunge, astfel, la o (re)organizare structurală a reprezentaţiei şi a construcţiei scenice. Practic, în esenţa sa, repertoriul rămâne consecvent aceleaşi direcţii, şi anume: incursiuni în universul copilăriei, prin intermediul poveştilor clasice. Alegere validată de impactul pe care-l au aceste texte asupra spectatorului. *Hansel şi Gretel* şi *Jancsi es Juliska*, două versiuni ale aceleiaşi poveşti (2008) după Fraţii Grimm şi *Aventurile lui Nică* (2007) după Ion Creangă câştigă tocmai datorită ambiguităţii scăzute a discursului scenic, permiţând copiilor să reacţioneze firesc la Magia teatrului, fără să fie nevoiţi să jaloneze prin stufărişul simbolurilor. Misiunea noastră este să îi (re)dăm copilului Mirarea.

Spectacolul *Aventurile lui Nică*, adaptare în versuri inspirată de *Amintirile din copilărie*, în regia lui Bogdan Tudor, adună în mici fragmente păţaniile copilăriei lui Creangă condensate în trei dintre povestirile sale: *Pupăza din tei*, *La cireşe*, *La scăldat*, al căror protagonist este Nică, copilul teribil al satului românesc. Spectacolul, în fond, valorifică într-o manieră vie şi captivantă, potenţialul expresiv generat de interferenţele între epic, liric şi dramatic, pornind de la un text clasic care a fericit atîtea generaţii. Distribuţia: Petronela Stiopu (*Nică*), Gabriela Bianchin (*Smaranda*), Ivona Szabo (*Mătuşa*), Mihai Pintilei (*Târgoveţul*).

Până în prezent, sub numele *„Pelerin"* au fost realizate zece spectacole pentru copii (*Cei trei purceluşi* după Van Gool, *Pinocchio* după Carlo Collodi, *Prinţul nevăzut* după un basm popular, *Croitoraşul cel viteaz*, *Hänsel şi Gretel* şi *Jancsi es Juliska* după Fraţii Grimm, *Dumbrava minunată* după Mihail Sadoveanu, *Aventurile lui Nică* după Ion Creangă, *Bălăioara*, *Motanul încălţat* şi *Cenuşăreasa* după Charles Perrault – versiunea scenică Bogdan Tudor – spectacole ce au participat în cadrul unor manifestări culturale şi festivaluri de teatru precum: *Festivalul Internaţional de Teatru pentru Copii şi Tineri „Excalibur"*, Teatrul „Merlin" – Timişoara; *Festivalul de Artă Medievală „Cetăţi Transilvane" – Sibiu*; *Festivalul „Sighişoara Medievală"*; *Festivalul Internaţional de Teatru pentru Copii „100, 1000, 1 000 000 de poveşti"*, Teatrul „Ion Creangă" – Bucureşti sau al unor evenimente organizate de „Radiodifuziunea Română". Însă, călătoria nu se opreşte aici. Bunăoară, următoarea premieră a Companiei *„Pelerin"* va aduce pe scena târgumureşeană, sub direcţia tânărului regizor Emil Velicu, versiunea scenică a poveştii *Cei trei purceluşi* de Van Gool.

Notă:

Bogdan Tudor Pelerin este absolvent al Academiei de Arte *„Luceafărul"* din Bucureşti, clasa prof. Ioan Cărmăzan şi Savel Stiopul, promoţia 2004. Licenţiat în arte teatrale şi master în regia spectacolului contemporan al Universităţii de Artă Teatrală Târgu Mureş, promoţia 2007, clasa profesor Marius Oltean. Iniţiatorul Companiei „Pelerin", semnează regia câtorva spectacole aflate în repertoriul teatrelor din ţară: Teatrul „George Ciprian" – Buzău, Teatrul de păpuşi „Cărăbuş" – Brăila, Teatrul pentru Copii şi Tineri „Merlin" – Timişoara, Teatrul Municipal „Ariel" şi Teatrul „Anton Pann" – Râmnicu Vâlcea, Teatrul „Luni" de la Green Hours – Bucureşti.

(P)

GALA VEDETELOR

Ediția a III-a, Buzău, 16–23 mai 2009

PROGRAM

Teatrul „George Ciprian“ (Secțiunea oficială)

Sâmbătă, 16 mai, ora 19.00:
Deschiderea festivalului
(constituirea juriului publicului)
Teatrul Metropolis *(în afara concursului)*
PEȘTE CU MAZĂRE de Ana-Maria Bamberger
cu: **Olga Tudorache** și **Tamara Crețulescu**
regia: Olga Tudorache
scenografia: Valeriu Panait & Janina Lungu

Duminică, 17 mai, ora 18.00:
Teatrul „George Ciprian” (premieră, în concurs)
SCENE CU FETE de Neil LaBute
cu: **Vlad Zamfirescu, Catrinel Dumitrescu, Irina Velcescu / Simona Popescu, Cristina Florea, Andreea Vasile, Diana Cavallioti**
regia: Cristian Juncu; scenografia: Maria Pitea

Luni, 18 mai, ora 18.00:
Teatrul Odeon *(în concurs)*
CAMERA DE HOTEL de Barry Gifford
cu: **Dorina Lazăr, Marcel Iureș, Liana Mărgineanu, Antoaneta Zaharia, Paula Niculiță, Mircea Constantinescu, Mugur Arvunescu, Pavel Bartoș**
regia: Alexandru Dabija
scenografia: Alexandru Dabija & Laura Paraschiv

Marți, 19 mai, ora 18.00:
Teatrul Național „I.L. Caragiale”
MOLTO, GRAN' IMPRESSIONE *(în concurs)*
de Romulus Vulpescu
cu: **Mircea Albulescu, Ileana Stana Ionescu, Tomi Cristin, Magda Catone, Ovidiu Cuncea, Ileana Olteanu, Ilinca Goia, Monica Davidescu, Andrei Duban, Armand Calotă, Dorin Andone, Răzvan Oprea / Silviu Biriș, Raluca Petra, Oana Vânătoru, Orodel Olaru, Daniel Badale / Eduard Adam, Afrodita Androne / Rodica Ionescu, Silviu Oltean**
regia: Dan Tudor; scenografia: Florinela Popescu Fărcășanu

Miercuri, 20 mai, ora 18.00:
Teatrul „Nottara” *(în concurs)*
TITANIC VALS de Tudor Mușatescu
cu: **Sorin Cociș, Luminița Erga, Ruxandra Sireteanu / Ileana Stana Ionescu, Ioana Calotă, Raluca Gheorghiu, Alexandru Mike Gheorghiu, Alexandru Jitea, Lucian Ghimiși, Claudiu Romila, Ion Siminie, Anda Caropol, Gabriela Crișu**
regia: Dinu Cernescu; decorul: Mihai Mădescu
costumele: Luana Drăgoescu

Joi, 21 mai, ora 18.00:
Teatrul Dramatic și de Marionete „Konstantin Velicikov”, Pazardjik, Bulgaria (supratitrare în limba română) *(în concurs)*
UN GIGOLO RUSESC, după „Sirena și Victoria” de Aleksandr Galin cu: **Liudmila Miteva, Roșița Aleksandrova, Todor Tancev**
regia: Vladimir Petkov; scenografia: Ivan Karev

Vineri, 22 mai, ora 18.00:
Teatrul „George Ciprian” *(în concurs)*
SIRENA ȘI VICTORIA de Aleksandr Galin
cu: **Virgil Ogășanu, Valeria Ogășanu, Diana Lupescu**
un spectacol de Diana Lupescu

Sâmbătă, 23 mai, ora 11.00:
Spectacol-dezbatere: *Avem sau nu dramaturgie contemporană în România?*
Invitați: **Florin Piersic, Adriana Trandafir, Cornel Udrea**; Moderator: **Mihai Lungeanu**
Fragmente din „Lăsați-l pe clovn în casă” și „Insula amintirilor” de Cornel Udrea; regia: Mihai Lungeanu

Sâmbătă, 23 mai, ora 19.00
Decernarea premiilor
(Eveniment - Constantin Codrescu: 60 de ani de activitate teatrală)
Teatrul „George Ciprian”
INIMĂ DE BOXER de Lutz Hubner
cu: **Constantin Codrescu** și **Dan Bordeianu**
un spectacol de Mara și Mihai Manolescu

PROGRAM

Pub T'essence (Vedeta de mâine)

În concurs

Duminică, 17 mai, ora 22.00:
UNATC „I.L. Caragiale"
BILOXI BLUES de Neil Simon
cu: **Armand Utma, Valentin Paraschiv, Alin Popa, Liviu Romanescu, Dragoș Dumitru, Daniel Haralambie, Mihajlo Milenkoski, Iuliana Călinescu, Andreea Enia, Ioana Mărcoiu, Ștefana Manta, Alexandra Rădescu**
proiect realizat de lect. univ. drd. Mircea Rusu,
prof. asoc. drd. Alexandru Jitea

Luni, 18 mai, ora 22.00:
UNATC „I.L. Caragiale"
ROMANȚIOȘII de Edmond Rostand
cu: **Irina Drăgănescu, Constantin Bojog / Vlad Udrescu, Gabriel Costin, Șerban Gomoi, George Albert Costea, Sorina Ștefănescu;** regia: Alexandru Dumitru Mâzgăreanu
scenografia: Georgiana Săvuță
Spectacol realizat în cadrul proiectului
COMEDIA ȚINE LA TINEri, Teatrul de Comedie

Marți, 19 mai, ora 22.00:
UNATC „I.L. Caragiale"
OFERTĂ DE SERVICIU de Lia Bugnar și Dana Măgdici
cu: **Denisa Nicolae, Ioana Ancea, Ioana Mărcoiu, Alexandra Burlacu, Irina Cărămizaru, Andra Popa, Irina Rădulescu**
coordonator proiect: conf. univ. dr. Doru Ana,
în colaborare cu drd. Adelaida Zamfira

Miercuri, 20 mai, ora 22.00:
UNATC „I.L. Caragiale"
TREAPTA A IX-a de Tom Ziegler
cu: **Valentina Zaharia, Iolanda Covaci, Patricia Katona, Monica Săndulescu;** regia: prof. univ. dr. Adriana Popovici

Joi, 21 mai, ora 22.00:
Teatrul „Alexandru Davila", Pitești
SKIN DEEP de Paul Meade
cu: **Cătălin Mirea, Florin Dumitru, Mirela Popescu, Ioana Podăreanu**
regia: Dan Tudor; scenografia: Cristina Ciucu

Vineri, 22 mai, ora 22.00 (*spectacol de gală*):
Teatrul Luni de la Green Hours
FIR'MITURI de Lia Bugnar
cu: **Dorina Chiriac, Mihaela Mihăescu, Lia Bugnar, Vlad Ivanov** și **Otto** (von Otterle)
regia: Dorina Chiriac; scenografia: Dragoș Buhagiar

Piața Dacia
Sâmbătă, 16 mai, orele 11.00 - 14.00 și 16.00 - 19.00: Întâlniri cu MAGICIANUL (Marian Râlea) și prietenii săi;
reprezentații pentru copii,
mămici, tătici și bunici

Parcul Crâng
Duminică, 17 mai, orele 11.00 - 14.00 și 16.00 - 19.00: Întâlniri cu MAGICIANUL (Marian Râlea) și prietenii săi;
reprezentații pentru copii,
mămici, tătici și bunici

Biblioteca Județeană, orele 11.00 -13.00
Secțiunea: BUCURIA OCHIULUI DIN URECHE
Festival de teatru radiofonic
SONORITĂȚI IONESCIENE (audiții)

Întâlniri cu:
Marcel Iureș, Rodica Mandache, Horațiu Mălăele, Irina Petrescu, Florin Piersic, Marian Râlea, Mircea Rusu, Sanda Toma, Gheorghe Visu...

Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

***La vorbă cu* VLAD MUGUR,** interviu de Florica Ichim
***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu
***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**
***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU** de Mihaela Tonitza-Iordache
***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU** de Constantin Paraschivescu
***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU** de Sorina Bălănescu
***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ** de Constantin Paraschivescu
Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*
VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu şi Constantin Gheorghiu
DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp
***Conversație în şase acte cu* TOMPA GÁBOR,** interviu de Florica Ichim
***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU** de Constantin Paraschivescu
GEORGE CONSTANTIN şi comedia sa umană de Florica Ichim
Cu ochii deschişi sau IRINA RĂCHIȚEANU-ŞIRIANU
de Constantin Paraschivescu
IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate de Marinela Țepuş şi Andreea Dumitru
Măştile lui ALEXANDER HAUSVATER de Cristina Modreanu
Surâzător comediantul trecea: MILUȚĂ GHEORGHIU de Sorina Bălănescu
La porțile ficțiunii cu MIRCEA ANDREESCU de Constantin Paraschivescu
Actori români – societari la Comedia Franceză de Anca Costa-Foru
MARIA FILOTTI – Am ales teatrul
VALERIU MOISESCU – Persistența memoriei
Carte despre GINA PATRICHI de Mircea Morariu
DAN JITIANU sau bucuria comunicării de Ion Cazaban

Seria ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu
Însemnări teatrale (2 vol.) de Camil Petrescu
Comentarii şi delimitări în teatru (2 vol.) de Camil Petrescu
Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu
Cronici teatrale de Victor Parhon
Medeea lui Andrei Şerban de Ana Maria Narti
Mănuşa prințului. Teatrul dincolo de modern de Liliana Alexandrescu
Sensuri ale corpului în dansul contemporan de Gina Şerbănescu

Seria DRAMATURGI DE AZI

Teatru spaniol contemporan, antologie de Ioana Anghel şi Andreea Dumitru
Teatru american contemporan (Străini din toată lumea), antologie de Carol Martin şi Saviana Stănescu; ediţia românească Andreea Dumitru
Teatru portughez contemporan, antologie de Andreea Dumitru
Teatro con voz de mujer. Dos piezas de Gianina Cărbunariu y Laila Ripoll / ***Teatru cu voce de femeie***. Două piese de Gianina Cărbunariu şi Laila Ripoll ediţie bilingvă de Catalina Iliescu Gheorghiu
Jean-Luc Lagarce – *Dramaturgie*, prefaţă şi traducere de Eugenia Anca Rotescu
Samuel Beckett – *Dramaturgie*, ediţie îngrijită, traducere şi note de Anca Măniuţiu
Dramaturgi basarabeni de azi, antologie de Andreea Dumitru şi Oana Borş
Dramaturgie contemporană din Balcani, antologie de Andreea Dumitru
Valère Novarina – ***L'opérette imaginaire / Opereta imaginară***, ediţie bilingvă, în româneşte de Tudor Ionescu
Teatru spaniol contemporan II, antologie de Ioana Anghel

Seria DRAMATURGIE CLASICĂ

William Shakespeare – Furtuna, traducere de Ioana Ieronim

Seria „CAMIL PETRESCU"

Jocul ielelor
Proză scurtă
Note zilnice

Seria MARI REGIZORI AI LUMII

Întâlnire cu ROBERT WILSON
Dodin şi Malîi Teatr. Calea spre performanţă de Maria Şevţova
Călătorie fără sfârşit. Reflecţii şi memorii de Lev Dodin
PIPPO DELBONO – Teatrul meu

Cărţile pot fi procurate în teatre, la Muzeul Literaturii Române, la sediul UNITER, precum şi la telefonul redacţiei (021 326 17 76).
Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de **75 lei**, iar întregul set de cărţi apărute, în valoare de **1025 lei**, poate fi procurat cu **975 lei**.
Aşadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc şi din lume, dacă vreţi să sprijiniţi apariţia revistei **TEATRUL AZI**, puteţi să vă abonaţi pentru anul 2009, prin BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 021 326 17 76 şi 0722 455 954 – Florica ICHIM, 0723 345 032 – Oana BORŞ sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU.
De asemenea, nu uitaţi că puteţi susţine dezvoltarea colecţiilor noastre de carte, direcţionând 2% din impozitul datorat statului către Fundaţia Culturală „Camil Petrescu", în acelaşi cont.
teatrul_azi@yahoo.com).
VĂ MULŢUMIM!

ION CAZABAN

DAN JIȚIANU şi bucuria comunicării

SUMAR

Gala Premiilor UNITER, 2009

1 Laureații Galei

Premiile Europa pentru Teatru

14 *Krystian Lupa, laureatul Premiului Europa pentru Teatru, 2009*

16 *Serbări fastuoase în oraşul „teatrului sărac“* de Adrian Mihalache

24 *Undeva în Europa...* de Crenguța Manea

30 *Clouse up: Guy Cassiers, „anonimul“ flamand* de Andreea Dumitru

36 *Dialog cu Guy Cassiers... şi Dirk Roofthooft*. Interviu realizat de Cătălina Panaitescu

38 François Tanguy: *„O modalitate de a gândi cu materia scenică“*. A consemnat Crenguța Manea

43 *Despre Pippo Delbono: Dorota Krakowska, George Banu şi... el însuşi*

44 Dorota Krakowska: *„... ca şi când mi-aş fi cunoscut fratele“*

45 *Teatrul lui Pippo* de George Banu

48 Pippo Delbono: *„Teatrul e o întâlnire între ființe umane“*

51 *Experiență nouă, „Noi Realități“* de Daria Dimiu

Anul Grotowski

53 *„Grotowski al meu“* de Andreea Dumitru

Anul Eugen Ionescu

60 *Ne scrie Eugen Ionescu: Viața de după moarte*. Pentru conformitate Adrian Mihalache

70 *Centenar Ionesco* de Mircea Ghițulescu

Eseuri

72 *Guy Cassiers şi gramatica scenei* de Johan Thielemans (Belgia)

79 *Surâsul şi tirania anonimatului în teatrul albanez* de Ardian-Christian Kuciuk (Albania)

83 *Arta ca integritate a spiritului: „Teatrul Ilfovenilor“* de Ion Parhon

88 *Teatrul românesc înainte de reteatralizare* de Claudia Dimiu

Portret

99 *Privind fumul de pipă sau despre András Csíky* de Péter Demény

La aniversară

104 *Zeno* de Cornel Popescu (Zeno Fodor la 75 de ani)

Interviuri

106 *Cu Ion Caramitru despre anii studenției şi ai începuturilor* de Mircea Morariu

119 Ana Ciontea: *„Cred că teatrul presupune un mister extraordinar“*. A consemnat Mirela Sandu

128 Daniela Anencov: *„Sunteți copilăria mea“*. Interviu realizat de Raluca Tulbure

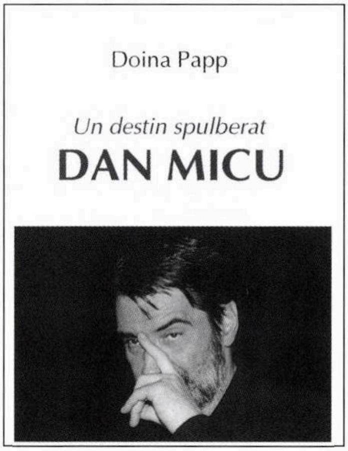
Memoria teatrului

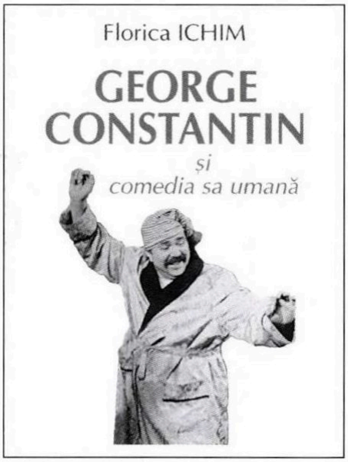
134 *Ultimul caiet de regie al lui Victor Ion Popa* de Claudia Dimiu

139 *Suava Corina* de Constantin Paraschivescu

166 *Actrița-poetă: Gina Sandri* de Nicolae Havriliuc

VOLUME APĂRUTE în „GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“





Praful de pe scândură

171 *Teatru sau biserici – momentul unei opțiuni?* de Theodor Cristian Popescu

Festivaluri, Gale

Sfântu Gheorghe – Bienala Internațională de Teatru REFLEX

172 *Festivalul de teatru, un REFLEX condiționat* de Oana Borș

178 *Locuri în care tânjești să te întorci* de Marinela Țepuș

182 *Stand by... Kafka* de Anca Mocanu (*Procesul*, adaptare după romanul omonim de Kafka – Teatrul de Cameră, Praga)

184 *Admirabil text, excepțională montare!* de Mircea Morariu (*Ivona, Principesa Burgundiei* de Witold Gombrowicz – Teatrul „Tamási Áron", Sfântu Gheorghe)

189 *Faci, suferi, înveți...* de Mircea Morariu (*Orestia* de Eschil – Deutsches Theater, Berlin)

Bacău – Gala STAR

192 *Gala STAR 4* de Ștefan Oprea

În sfârșit...

197 *O sală cu istorie, renovată modern* de Ion Jurca Rovina (Sala Mare a Teatrul German de Stat și Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timișoara)

200 André-Louis Perinetti: *„România este o țară a teatrului"*. A consemnat Mirela Sandu. (Inaugurarea Studioului Internațional UNESCO de Teatru „André-Louis Perinetti".)

Spectacole

Microstagiune sibiană

203 *Ce se află îndărătul formei?* de Mircea Morariu (*Sfârșit de partidă* de Samuel Beckett – Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu în colaborare cu Théâtre d'Esch din Luxemburg)

206 *Focul și apa* de Nicolae Prelipceanu (*Autodafé* de Tennessee Williams – Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu)

208 *Cercurile dragostei* de Marinela Țepuș (*Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare – Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu)

București

210 *Mitul pe scenă* de Adrian Mihalache (*Epopeea lui Ghilgameș*, scenariul Dragoș Galgoțiu – Teatrul Odeon)

214 *Un Ghilgameș (aproape) previzibil* de Nicolae Prelipceanu (*Epopeea lui Ghilgameș*, scenariul Dragoș Galgoțiu – Teatrul Odeon)

215 *Magia nu s-a petrecut* de Crenguța Manea (*Epopeea lui Ghilgameș*, scenariul Dragoș Galgoțiu – Teatrul Odeon)

217 *Un spectacol menit să aibă succes* de Nicolae Prelipceanu (*Casa Zoikăi* de Mihail Bulgakov – Teatrul de Comedie)

219 *Diavolii lui Bulgakov și în casa noastră* de Crenguța Manea (*Casa Zoikăi* de Mihail Bulgakov – Teatrul de Comedie)

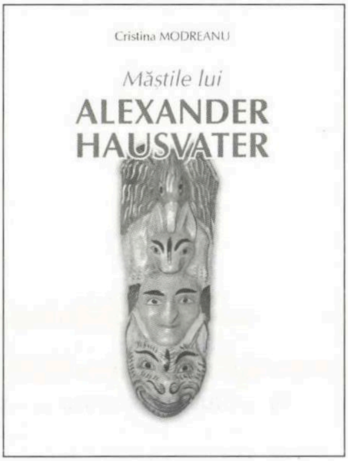
Cluj-Napoca

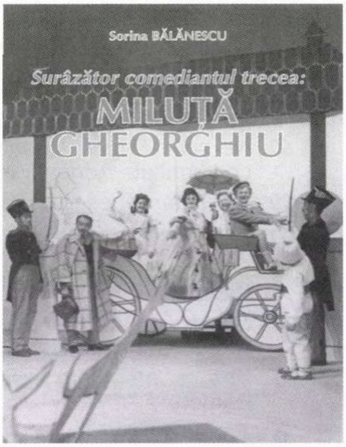
222 *În proximitate* de Mircea Morariu (*Când noi, morți, înviem* de Henrik Ibsen – Teatrul Național din Cluj-Napoca)

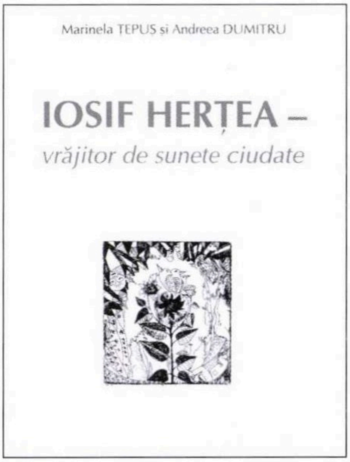
228 *Arta și moarta* de Adrian Mihalache (*Când noi, morți, înviem* de Henrik Ibsen – Teatrul Național din Cluj-Napoca)

230 *La meserie* de Mircea Morariu (*Casa curată* de Sarah Ruhl – Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca)

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"







Timişoara

233 *Disecând distopiile ionesciene* de Mircea Morariu (*Cântăreața cheală. Anti-piesă în unsprezece scene de* Eugène Ionesco – Teatrul German de Stat Timişoara)

235 *Claritate şi țintă* de Ion Jurca Rovina (*Cântăreața cheală.* Anti-piesă în unsprezece scene de Eugène Ionesco – Teatrul German de Stat Timişoara)

Ploieşti

237 *Shakespeare – în pijamale de mătase* de Natalia Stancu (*Furtuna* de W. Shakespeare – Teatrul „Toma Caragiu", Ploieşti)

Oradea

242 *Şansa* de Mircea Morariu (*Kasimir şi Karoline* de Ödön von Horvath – Teatrul de Stat din Oradea, Trupa „Szigligeti")

245 *Iernile vin şi trec...* de Elisabeta Pop (*Kasimir şi Karoline* de Ödön von Horvath – Teatrul de Stat din Oradea, Trupa „Szigligeti")

249 *A doua greşeală. Oare ultima?* de Mircea Morariu (*Pescăruşul* de A.P. Cehov – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan")

253 *„Fericită şi liberă ca un pescăruş...?"* de Elisabeta Pop (*Pescăruşul* de A.P. Cehov – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan")

Arad

257 *Şotron cu Tartuffe* de Mircea Morariu (*Tartuffe* de Molière – Teatrul de Stat Arad)

258 *Codița de drac* de Carmen Mihalache (*Stan Pățitul*, după Ion Creangă – Teatrul de Animație Bacău)

Târgovişte

260 *Premieră-mărțişor* de Constantin Paraschivescu (*Comedia erorilor* de W. Shakespeare – Teatrul „Tony Bulandra", Târgovişte)

264 *Albastru de Miro* de Ion Cazaban (*Miró: Aceasta este culoarea visurilor mele*, scenariul Horațiu Mihaiu – Teatrul „Tony Bulandra", Târgovişte)

Petroşani

266 *Cornel Udrea devine celebru la Petroşani* de Mircea Ghițulescu (*Vişinată de afine* de Cornel Udrea – Teatrul I.D. Sârbu, Petroşani)

Turda

268 *Teatru din nou* de Mircea Ghițulescu

Bucureşti

269 *Îngrijorarea de a iubi şi grija-n dragoste* de Daria Dimiu (*Căluşul* de Eric Emmanuel Schmitt – Teatrul Luni de la Green Hours)

271 *Cutremur în... Casa Bernardei Alba* de Ion Parhon (*Casa Bernardei Alba* de F.G. Lorca – UNATC, Bucureşti)

272 *Teatru în fărâme* de Nicolae Prelipceanu (*Flori, Filme, Fete sau Băieți* de Mimi Brănescu – Teatrul ACT şi *Peste tot acasă*, un spectacol de Scott Johnston – Teatrul de Comedie)

Braşov

275 *Lapte negru, cu pete de culoare* de Nicolae Prelipceanu (*Lapte negru* de Vasili Sigarev – Teatrul „Sică Alexandrescu", Braşov)

Revenim

279 *Îngerul Experimentator sau Eşecul pretențiilor demonice ale lui Richard III* de Crenguța Manea (*Richard al III-lea* de Shakespeare – Teatrul Maghiar de Stat Cluj)

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 5–6–7 / 2009
Tel.: 021 326 17 76
teatrul_azi@yahoo.com
oanabors@hotmail.com
ichim@dial.kappa.ro

Redactor-şef: **FLORICA ICHIM**

Echipa redacțională:
Oana BORŞ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Daria DIMIU
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU
Liana ORNEA

ISSN 1220-4676

Operă, Balet, Dans

281 *Farmecul firescului* de Luminița Vartolomei (*Evgheni Oneghin* de P.I. Ceaikovski – Opera Națională, București)

284 *Mărțișor... horror?* de Luminița Vartolomei (*Femei*, un spectacol de Gheorghe Iancu – Opera Națională, București)

286 *Cum se face primăvară cu două flori* de Gina Șerbănescu (Festivalul „Europe in Motion" – CNDB)

288 *Dansul și paradoxul diamantului* de Gina Șerbănescu (*Remember*, spectacol de dans după *Craii de Curte Veche* de Mateiu Caragiale – Teatrul Național Timișoara)

291 *Iluzia care „prinde" corp* de Gina Șerbănescu (*Iluzionistele*, un spectacol de Mădălina Dan – CNDB)

Premianții noștri

292 Naționalul timișorean

293 Însuși Pinocchio

294 Și alt timișorean

Noi în lume

295 *Teatrul din Brăila la Festivalul Internațional „Sarajevo Zima"* de Doina Papp

298 *Teatrul „Luceafărul" la Lille 3000* de Oltița Cîntec

299 *Teatralitate retro* de Oltița Cîntec

302 *Avignonul de la Paris* de Nicolae Prelipceanu

Cărți de teatru

303 *Istoria unei stări de spirit* de Constantin Paraschivescu (*Teatrul Tineretului din Piatra Neamț – 50. O istorie anecdotică a unui teatru serios*)

305 *Dublă aniversare* de Constantin Paraschivescu (*Istoria Teatrului la Botoșani, vol. I, 1838–1900*)

308 *Feeling* de Mircea Ghițulescu (*Blues pentru saxofon alto* de Doru Moțoc)

309 *Valeriu Moisescu – O monografie* (*Regizorul Valeriu Moisescu – Ipostaze creative* de Gabriel Avram)

311 *Lecții primite* de Mircea Morariu (*Poezia ca spectacol* de Constantin Chiriac)

313 *Cel ce a rămas pe corabie* de Constantin Paraschivescu (*Unele mărturisiri (ale lui Chiț-Chiț-Roade-Tot) despre sine, despre alții și... altele* de Eugen Țugulea)

315 **Info UNITER**

322 **Teatrul Național Timișoara – *Salt în 2***

330 **Universitatea „Ovidius" Constanța – *După un an în care înveți să faci teatru. Experiențe, trăiri...* de Tiberiu Stanciu**

332 **Compania „Pelerin"**

336 **Gala Vedetelor – VedeTeatru, Buzău, 2009 (Program)**

Coperta I: ***Ioana Anastasia ANTON***, Premiul de Debut la Gala UNITER, 2009. Foto: Maria Ștefănescu

Coperta IV: Colegul nostru ***Zeno FODOR*** la 75 de ani. Foto: Bártha Gergely

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" cu sprijinul UNITER

Machetare: **Ciprian DUICĂ**

Procesare imagini: **Carmen PETRESCU**

TIPAR: **VIZUAL-GRAPH**

Biblioteca Județeană MUREȘ TÂRGU MUREȘ

CUM AM ÎNVĂȚAT SĂ CONDUC
Art Act
Theater Company
Teatrul Maria Filotti - Braila

TEATRUL azi
numărul 5-6-7/2009

TEATRUL azi • numărul 8-9-10/2009

Art Act
de Joel Pommerat
Regia: Alexandra Badea
Scenografia: Lia Dogaru
COPILUL ACESTA
TEATRUL "SICA ALEXANDRESCU" BRASOV
Cu:
Gabriela Butuc,
Marius Cisar,
Mircea Andreescu,
Monica Săndulescu,
George Costin

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU
EDIȚIA A XVI-A
28 MAI – 7 IUNIE 2009

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU MUREȘ

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU SIBIU, 2009

Doina MODOLA

Fenomen unic în România*

Instituit în 1993, când inițiatorul său, **Constantin Chiriac**, era director al Casei de Cultură a Studenților, ca *Festival de Teatru Tânăr Profesionist,* cu reprezentanți din trei țări – România, Republica Moldova, Bulgaria – şi opt spectacole, festivalul sibian şi-a declarat oficial prima ediție şi calitatea de *internațional* în 1994, când au fost invitate opt țări, iar din România au participat spectacole semnate de regizori importanți: Silviu Purcărete, Tompa Gábor şi Victor Ioan Frunză, dezvoltându-se apoi rapid, an de an. În 1995, numărul țărilor participante a crescut la douăzeci şi una, iar în 1996, când i s-a dat denumirea actuală, **Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu (FITS)**, la douăzeci şi patru. În contextul bogatei activități festivaliere din România, unde manifestările dedicate teatrului sunt pe cât de diverse pe atât de bine primite de public, FITS are coordonate care îi dau un statut aparte.

Particularitatea acestui festival, considerat astăzi al treilea ca importanță şi anvergură în Europa, după Festivalul de la Edinburgh şi acela de la Avignon, care i-au slujit drept model, este aceea de a fi creația unui unic autor. Directorul său, Constantin Chiriac, l-a conceput şi i-a dat personalitate juridică şi tot el l-a dezvoltat în timp, cu o remarcabilă energie şi vocație a instituționalizării, ramificându-l treptat, cuprinzând şi alte structuri, prin care l-a dezvoltat, l-a consolidat, l-a afirmat şi l-a propulsat.

Festivalul se defineşte şi prin faptul că îşi păstrează o relativă autonomie în raport cu autoritățile prin statutul financiar, primind doar 26% din buget de la Ministerul Culturii şi Cultelor, de la Primăria şi Consiliul Local din Sibiu etc., restul banilor provenind din alte surse, prin efortul aceluiaşi manager. În actuala ediție, a XVI-a, bugetul total fiind de 24,5 milioane de lei, acesta acoperă cheltuielile uriaşului mecanism festivalier, care cuprinde 156 de spectacole şi 358 de evenimente culturale.

Încă de la început, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu a fost o pepinieră de actori culturali, punând, la Casa de Cultură a Studenților, bazele echipei care-i va asigura structura instituțională organică, viabilă, stabilă şi perenă, structură generatoare de alte structuri şi substructuri inserate progresiv în viața teatrală, culturală, economică, administrativă, socială, politică, educațională a urbei şi a împrejurimilor. Şi creând grupul care a pregătit şi a organizat *Sibiu – Capitală culturală europeană 2007.*

---

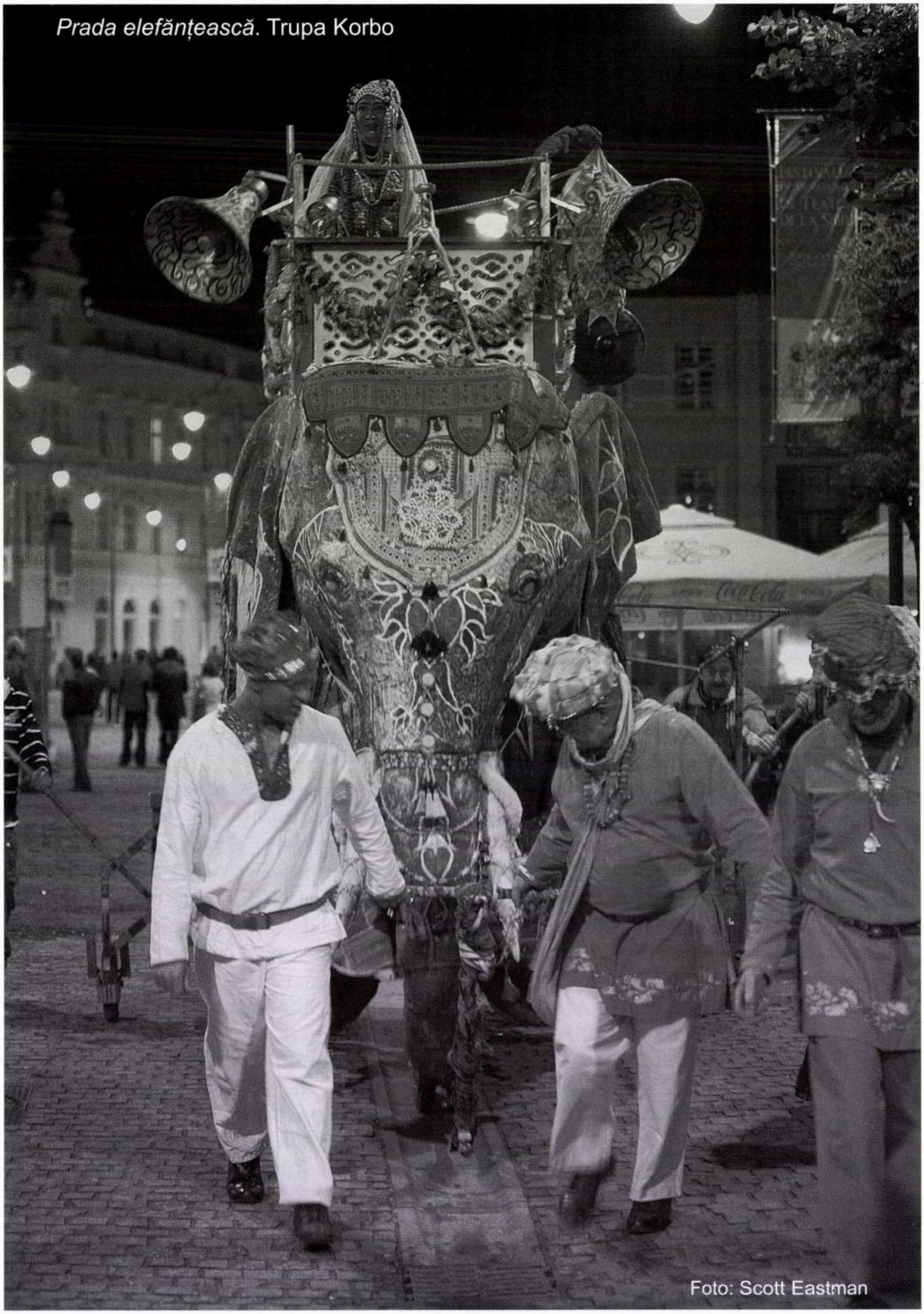
* Deoarece Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu ne-a făcut onoarea de a invita în număr mare colaboratorii revistei noastre, ni s-a părut un prilej excelent de a aşeza – în confruntare sau în completare – cât mai multe puncte de vedere asupra fenomenului „Sibiu": global, pe secțiuni, pe spectacole. Utile pentru istoria teatrului. Necesare pentru criticii în formare. Poate interesante pentru cititori-spectatori. (*Redacția*)

În deplasările sale la manifestările de profil peste hotare, Constantin Chiriac s-a documentat continuu, vizând prompta adaptare a informației la condițiile sibiene, neîncetat optimizate şi dezvoltate, la rândul lor. Aceasta presupunea eforturi susținute în ce priveşte managementul şi logistica, perfecționate din mers, după modelul marilor festivaluri, şi constituirea unei echipe puternice şi eficiente de colaboratori care se informează, stabileşte şi întreține relații cu instituțiile de spectacol, cu producătorii şi creatorii din țară şi din străinătate, călătorind la festivaluri şi selectând ceea ce e demn de interes.

Staff-ul, riguros structurat şi în această ediție, alcătuit din echipe stabile, cu misiuni precise, care asigură buna funcționare a tuturor resorturilor, are la vârf un sfat al înțelepților, de mare reputație – *Comitetul artistic*: Silviu Purcărete, George Banu, Noel Witts, Andriy Zholdak, Jonathan Mills. Urmează schema propriu-zisă – *Director General:* Constantin Chiriac; *Director Executiv*: Cristian Radu; Asistent Director: Cristina Boian; *Corporate sponsorship assistant:* Luminița Bârsan; *Programare şi Coordonare Logistică – Coordonator evenimente:* Florin Țicu, Dan Bartha, *Coordonator programare, International Relations*: Petruța Popescu; *Relații internaționale francofone:* Ramona Hristea; *Coordonator spectacole România:* Luminița Bârsan; *Logistică:* Alin Pătru, Anna Neamțu, Lavinia Alexe; *Asistent logistică:* Adrian Tibu; *Coordonator relații cu autoritățile publice:* Florin Țicu etc. La fel sunt distribuite şi celelalte compartimente: *Bursa de spectacole Sibiu-2009*, *PR şi Comunicare*; *Ticketing*; *PR Sponsori*; *INFO Desk*; *Publicații*; *DTP*; *Video*; *Afişaj*; *ARTISTIC* (Spectacole-lectură, Ateliere de creație, Compartiment Artistic); *TEHNIC*; *ADMINISTRATIV-CONTABIL-JURIDIC*; *VOLUNTARI*.

Dar forța Festivalului constă şi în integrarea lui în rețelele internaționale, ceea ce îi facilitează activitatea, îi amplifică şi îi deschide posibilitățile, consacrându-l totodată pe plan mondial. Astfel, FITS face parte din: ACTIV5 Theatre Project, rețea creată în timpul ediției din 1996, care are ca scop promovarea şi facilitarea organizării schimburilor teatrale, unde are ca partenere: S.U.A. (Blue Ridge Festival, Virginia Commonwealth University, Christopher Newport University), Ungaria (Merlin International Festival), Macedonia(MOT International Theatre Festival), Republica Moldova (Festivalul „Eugen Ionescu"); IETM – Informal European Theatre Meeting – care a luat ființă în 1990 ca spațiu de reflecție şi schimburi al profesioniştiilor, în ultimii ani concentrându-şi eforturile pe relațiile Est–Vest; IITM – Institut International de Théâtre Mediteraneen –, având ca obiect promovarea dialogului între popoarele mediteraneene, care, în 13 ani de existență, a consolidat 24 de asociații şi centre; EURAAM Bourse, o rețea internațională de burse/târguri de spectacole din Germania, Italia, Spania, România, Elveția, Coasta de Fildeş şi Canada, cu scopul de a promova şi difuza producțiile culturale pe plan internațional; IIFA Europe, fondată la Rotterdam şi afiliată la IFEA World, ce cuprinde 3000 de membri din toată lumea, în vederea dezvoltării cunoştințelor de organizare a evenimentelor internaționale, festivalurilor, schimburilor de experiență, contactelor, găsirii sprijinului în activitatea de organizare; ALTER, născută din colaborarea festivalurilor internaționale independente din Germania, Italia, Franța, Marea Britanie, Ungaria, Olanda, Polonia şi România, care acordă interes companiilor tinere, experimentelor, găsirii de limbaje noi, proiectelor de autor, mobilității artiştilor, asociațiilor din diferite domenii ale artelor spectacolului, într-un demers multidisciplinar; EUNESTAR, cuprinzând opt festivaluri de stradă din Belgia, Marea Britanie, Olanda, Germania, Franța şi Polonia, şi are drept scop impulsionarea cooperării în domeniul teatrului vizual, schimburile între artişti şi spectacole, reînnoirea artei de stradă

906-221



Prada elefănțească. Trupa Korbo

Foto: Scott Eastman

(teatru de stradă şi în spaţii publice, instalaţii, spectacole de dans, evenimente multimedia); Europe Arts, o asociaţie cu scopul de a stimula, antrena şi susţine artiştii, autorii şi regizorii de teatru clasic, teatru de stradă sau de circ, într-o relaţie directă cu publicul de altă cultură şi altă limbă, asociaţie care participă la crearea producţiilor şi difuzarea lor pe vechiul continent şi la identificarea de surse de finanţare, fiind un proiect politic european axat pe multiculturalism şi plurilingvism, vizând diversitatea şi promovarea excepţiei culturale europene în faţa hegemoniei esenţialmente americane – ea este asociată cu Departamentul Internaţional de Consultanţă în Managementul Artelor pentru activităţile din afara Europei.

După tiparul celor mai importante manifestări europene de profil, Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu şi-a diversificat oferta spectaculară, adăugând treptat reprezentaţiilor de teatru formele cele mai felurite de spectacole: teatru-dans, dans, balet, spectacole muzicale, spectacole de circ şi acrobaţie, spectacole de stradă etc., încât actualmente FITS este un festival de artele spectacolului şi de arte, în general, prin numeroasele evenimente – concerte, expoziţii de pictură, sculptură, caricatură, fotografie, carte, documente etc.

În anul 2000, aşadar după primii şapte ani buni ai directoratului de la Casa de Cultură a Studenţilor şi ai existenţei Festivalului de teatru, Constantin Chiriac a preluat şi direcţia Teatrului de Stat „Radu Stanca" din Sibiu, revizuindu-i fundamental activitatea, organigrama şi ambiţiile, actorii, personalul administrativ şi serviciul marketing şi integrându-l, în timp record, ca statut şi ca funcţionare unui alt nivel valoric, în perimetrul naţional şi internaţional. În scurt timp, trupa a fost înnoită cu o seamă de absolvenţi şi tineri actori înzestraţi şi disponibili, repertoriul s-a diversificat, au fost aduşi regizori de marcă, s-au elaborat spectacole în cele mai felurite stiluri, serviciul marketing a fost amplificat. Spiritul de emulaţie a fost stimulat de Festivalul sibian, devenit un reper anual, un soroc şi un prag valoric. În numai doi ani, teatrul sibian şi-a cucerit calitatea de *Teatru Naţional* (2002), prin eforturile aceluiaşi manager.

Tot lui Constantin Chiriac i se datorează, în cea mai mare măsură, întemeierea şcolii de teatru de la Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, mai întâi, cu specializarea *arta actorului*, înfiinţată în 1997, în cadrul Facultăţii de Litere, Istorie şi Jurnalistică, apoi adăugând şi specializarea *teatrologie-management cultural* (din 2002), în cuprinsul Facultăţii de Litere şi Arte (care, reorganizată, a dobândit această denumire). Relaţia învăţământului academic de artă cu Festivalul este extrem de strânsă, acesta asigurând formarea şi informarea pe viu a viitorilor profesionişti ai scenei, ai criticii teatrale şi de spectacol şi ai managementului cultural. Mai mult decât colegii lor din alte centre universitare, studenţii şi tinerii profesionişti în artă au prilejul şi privilegiul nu numai de a vedea spectacole dintre cele mai diverse şi de a cunoaşte tot ce e mai nou şi mai valoros în viaţa artistică internaţională, ci şi de a se pregăti, de a ucenici efectiv în această necontenită activitate artistică şi festivalieră. În acest sens, chiar *Aplauze*, revista Festivalului, redactată de ei sub coordonarea lectorului universitar dr. Ion M. Tomuş, se face dovada unei sensibile şi rapide evoluţii, care anul acesta confirmă, în mers ascendent, şi prin materialele sale şi prin felul cum e întocmită, a cincea promoţie de teatrologi şi viitori critici. Deopotrivă, Serviciul de Marketing al Teatrului Naţional „Radu Stanca" alcătuit din treisprezece persoane în activitate neîntreruptă, pe parcursul întregului an, constituie statul-major al nenumăraţilor ucenici-voluntari, implicaţi în organizarea anuală a Festivalului, nu doar în cele unsprezece zile de desfăşurare, ci în foc continuu, de la un an la altul, care se formează muncind efectiv. Se instituie astfel o atmosferă

Magicianul Marian RÂLEA

Foto: Stefan Jammer

de emulaţie şi vrednicie, de ritm intens şi autoexigent, ce se propagă de la vârf. Nu e de mirare că tineri teatrologi, unii remarcabili, doctoranzi, vin la Sibiu să facă şcoală înaltă, să se perfecţioneze.

Festivalul a continuat să se dezvolte, în anul 2000 fiind invitaţi reprezentanţi din cincizeci şi patru de ţări, iar în anul 2005, derulând 328 de evenimente susţinute de artişti din 68 de ţări, în 42 de spaţii. În 2006, la ediţia a XIII-a, s-au desfăşurat 358 de evenimente cu peste 2000 de invitaţi din 70 de ţări. O asemenea amploare progresivă a construit un recunoscut prestigiu manifestării, ceea ce a însemnat un argument important pentru dobândirea calităţii *Sibiu – Capitală culturală europeană 2007,* eveniment care a imprimat o strălucire fără precedent oraşului, l-a înnobilat şi l-a ambiţionat.

După ediţia din 2007, a XIV-a, când Sibiul, proaspăt renăscut şi înnoit, devenit un spaţiu miraculos şi privilegiat, având ca temă proiecţia în viitor (NEXT), Festivalul, care în acel an a adus zilnic 80.000 de spectatori, n-a încetat să se dezvolte. Descoperind în 2007 bucuria spectacolelor de stradă, ca o veritabilă celebrare a cetăţii, această primă stagiune a devenit un reper, reprezentaţiile accesibile tuturor înmulţindu-se ulterior şi transformând următoarele ediţii într-o necontenită sărbătoare comunitară. Astfel, dacă în 2007 au fost invitate douăsprezece trupe de teatru de stradă, în 2009 numărul lor a crescut la douăzeci şi opt, fără a mai pune la socoteală numeroasele concerte în aer liber ale formaţiilor muzicale, în Piaţa Mare sau Piaţa Mică, ori în alte locuri. Şi multe alte manifestări artistice gratuite.

Dacă în anii trecuţi a fost privilegiat dansul, în anul acesta au fost predominante toate tipurile de spectacole neconvenţionale: teatru de stradă, parade, acrobaţie, pantomimă, teatru în spaţii publice şi în spaţii alternative, spectacole pirotehnice, spectacole de muzică şi lumină, care au animat neîncetat Bulevardul Nicolae Bălcescu, Piaţa Mare, Piaţa Mică, Piaţa Huet, Parcul Sub Arini, Cisnădie, Cetatea Cisnădioara etc. Pentru a nu mai pune la socoteală spaţiile neconvenţionale: Biserica Evanghelică, Sala Simeron, Sala Balanţa, Magazinul Dumbrava, Librăria Humanitas, Centrală Termică Nr. 3. Şi spaţiile consacrate: Teatrul Naţional „Radu Stanca", Teatrul Gong, Teatrul Thalia, Casa de Cultură a Sindicatelor, Liceul de Artă – Sala de sport etc. În permanenţă, ariile pietonale au fost populate de apariţii şi desfăşurări care au fermecat spectatorii, redându-le zâmbetul, amuzamentul, uimirea copilărească.

Festivalul întreg, cu tema *InOvaţii*, şi-a onorat egida inspirată de tema lansată de Comunitatea Europeană pentru 2009, ca *an al creativităţii şi al inovării*.

InOvaţii se suprapune astfel perfect pe ţelurile festivalului, care urmăreşte constant să declanşeze acea energie vitală explozivă din coparticiparea entuziastă la actul spectacular, constituindu-se într-o adevărată terapie colectivă generată de bucuria receptării şi atmosfera de miracol şi sărbătoare.

În ediţia 2009 au participat 70 de ţări, cu 350 de evenimente, în 66 de locaţii, numărul spectatorilor fiind estimat la 60.000 zilnic, datorită afluenţei de turişti străini şi români, majoritatea veniţi special pentru festival. Ateliere, *workshop*-uri, expoziţii, spectacole-lectură, conferinţe desfăşurate în Centrul Habitus, special amenajat, Librăria Humanitas, Casa Artelor, Cercul Militar au dezvoltat reţeaua formativă şi informativă, practică şi teoretică, asigurând un program de înaltă competenţă şi calificare, prin prezenţa la Sibiu a unor specialişti de reputaţie internaţională.

Actuala ediţie s-a definit prin participarea numeroasă a artiştilor japonezi. Parteneriatul cultural şi instituţional dintre oraşele Sibiu şi Takayama consacră, pe de o parte, prezenţa devenită tradiţională a artiştilor japonezi la Sibiu, mai numeroşi în actuala ediţie ca în cele precedente, cu ocazia aniversării a 50 de ani de la reluarea relaţiilor diplomatice între Japonia şi România. „Japan–Danube Friendship Year 2009" marchează tocmai această celebrare, care a ocazionat prezenţa în festival a trei companii japoneze: Tokyo Acting Troupe Kaze, Izumi Ashizawa şi Yamanote Jijosha.

Capacitatea de construcţie a Festivalului se vede şi din felul în care a cucerit viaţa artistică, şi din acela în care a cucerit piaţa muncii şi aceea economică, ştiut fiind că hotelurile sibiene, ca şi comerţul şi turismul, au prosperat în bună măsură datorită contractelor încheiate cu Festivalul.

Bursa de spectacole, aflată anul acesta la a XII-a ediţie şi organizată în foaierul Casei Sindicatelor, în care instituţiile de spectacol, managerii, impresarii, actorii culturali pot să-şi prezinte produsele artistice şi să le facă cunoscute, prin materiale promoţionale, este singurul cadru de acest fel din România, unic în Europa Centrală şi de Est. Ea întruneşte operatori culturali din Europa, Asia, Africa şi America de Nord, facilitând prezentarea şi cunoaşterea, vânzarea ultimelor noutăţi, înlesnind informarea şi achiziţionarea celor mai recente spectacole

Orchestra furnicilor. Trupa Neighbourhood Watch Stilts International

de teatru, dans, muzică, acrobație etc., schimburi culturale diverse (Administrator Bursă: Cristian Stanca; Coordonator: Anna Neamțu, Ioana Paştiu; Responsabil standuri: Monica Dandlinger).

Teatrul Național „Radu Stanca" – o prezență marcantă

Festivalul a fost dominat şi în actuala ediție de producțiile lui Silviu Purcărete, montate la Teatrul Național din Sibiu: *Faust* şi *Metamorfoze*.

Trezind acelaşi interes publicului, care a venit şi a revenit să-l vizioneze, de astă dată în „Hala Libra" sau „Balanța", cu mici modificări în raport cu montarea din 2007 (din Hala Simeron), *Faust* a prilejuit şi o conferință extraordinară la Centrul Habitus, reunindu-i diplomatic, la masa tratativelor, pe directorul Festivalului din Edinburgh, Jonathan Mills, pe ministrul Culturii şi Cultelor din România, Theodor Paleologu, pe Horia-Roman Patapievici, directorul Institutului Cultural Român, pe Raluca Turcanu, senator de Sibiu.

Mai ciudată a fost *piesa live,* în care au jucat convivii, căci avocatul apărării lui *Faust* şi militantul deplasării la Edinburgh a excepționalei montări româneşti, cu o deosebit de onorantă motivare în pledoarie, era Jonathan Mills, director al prestigioasei manifestări care investise deja 2,5 milioane de euro în turneul românesc şi pleda călduros cauza spectacolului, cerând părții româneşti contribuția cu restul sumei, de 600.000 de euro, necesari deplasării. Deşi nu s-a lăsat convins de reprezentativitatea capodoperei goetheene pentru spiritul iluminismului european (tema ediției de anul acesta a Festivalului din Irlanda), după oarecari ezitări, cauzate de neliniştea unor posibile supărări ale altor solicitanți de fonduri, ministrul român

a fost totuşi de acord, în cele din urmă, să facă rost de respectivii bani. Oare asemenea întâmplări sunt posibile şi în alte părţi? Sau izvorăsc genuin doar din esenţa originalei noastre democraţii?

Cât despre *Metamorfoze,* montare realizată în 2009 de Teatrul Naţional „Radu Stanca" Sibiu, Théâtre D'Esch-Sur-Alzette, Centre Culturel de Rencontre Abbaye de Neumünster (după prima versiune, de la Luxemburg, în 2007), din cunoscutele motive ale supraofertei spectaculare, cu reprezentaţii concurente, n-am putut părăsi sala în care continuau să evolueze, concomitent cu spectacolul lui Silviu Purcărete, cei trei mari venerabili maeştri: Dimitri, Alessandro Marchetti, Akira Shigeyama, mai cu seamă că sala Naţionalului s-a golit penibil în timpul reprezentaţiei (publicul migra către *Metamorfoze*), spre stupefacţia amară a interpreţilor, care asistau, probabil pentru prima oară, la o astfel de răsplată. Şedeam chiar lângă Dimitri.

În schimb, am avut parte de ecouri proaspete ale evenimentului, când, după reprezentaţie, stând în preajma piscinei din Parcarea Teatrului în aşteptarea maşinii, am auzit comentariile spectatorilor, întârziind, entuziasmaţi să-şi împărtăşească impresiile. N-am mai văzut aşa ceva decât la Paris, în anii '90, când, la miezul nopţii, departe, la Halele de la Villette, riscând să piardă ultimul metrou către casă, spectatorii atât de speciali ai Oraşului-Lumină, nu se îndurau să plece pentru a mai schimba idei despre *Trilogia antică* a lui Andrei Şerban. Bravo, Sibiu!

Definitorii (şi) pentru această stagiune a Naţionalului sibian sunt colaborarea cu regizori străini, coproducţiile internaţionale şi diversificarea limbajelor scenice. Silviu Purcărete continuă să fie marele maestru al trupei – care în timp s-a omogenizat, a crescut şi s-a sudat ca un corp colectiv din ce în ce mai calificat, din ce în ce mai ambiţios, cu aptitudini polivalente. Atmosfera de activitate intensă este

alimentată perpetuu de turneele internaţionale întreprinse frecvent de trupa sibiană, de participările la marile festivaluri, care îi dau o amprentă aparte acestui teatru, prin capacitatea de a se angaja în proiecte şi de a munci susţinut.

Piesa *Sfârşit de partidă* de Samuel Beckett, realizată în colaborare cu Théâtre D'Esch-Sur-Alzette din Luxemburg, a fost montată de o echipă luxemburgheză: regizorul Charles Muller, scenografa Anouk Schiltz, dramaturgul Guy Wagner. Light design-ul a fost asigurat de Željko Šestak. Scena – a cărei configuraţie este aceea tipic beckettiană, cu *Ham* tronând în mijloc, nici mai la stânga, nici mai la dreapta, nici mai în spate, nici mai în faţă, încremenit în scaunul său pe rotile, pândind zadarnic să ghicească ce se întâmplă şi aşteptând evenimente care n-au cum să se mai petreacă – e garnisită cu resturi de fier ruginit, scări şi scânduri vechi, străbătută de şanţuri cu apă, prin care şchiopătează neîncetat, cu genunchii înţepeniţi, încruntat, veşnic resentimentar, *Clov* (Pali Vecsei), în evoluţia sa cea mai izbutită, din câte am văzut până acum.

Montarea a propulsat creaţiile actoriceşti într-un discurs relaxat şi nuanţat, în care umorul îşi face loc, cu tentele sale mai mult sau mai puţin macabre. Persiflarea degradării ireversibile a umanităţii, în care se reunesc şi se asociază nevoit handicapurile, fără cea mai mică înţelegere mutuală, are o anume limpezime calmă a tonului. Uimeşte seninătatea glasului lui *Ham* (rol în care Cristian Stanca se remarcă prin consistenţă şi firesc), prospeţimea şi interesul cu care întâmpină fiecare presupusă zi, din lunga noapte şi neputinţă în care e prizonier. Savurează fiecare clipă, slujindu-se de *Clov*, pe care îl poartă necontenit de colo-colo, ca o compensaţie defulatoare, străduindu-se să vadă şi să simtă lumea prin el.

Vise la tejghea. Trupa Treteaux Du Coeur Volant

La fel, aparițiile la hublourile acelui rest de rachetă-pubelă a decrepitului *Nagg* (Dan Glasu) şi a plângăcioasei sale consoarte, *Nell* (Mariana Presecan), el cu obsesia nenorocită de a supraviețui oricum şi de a ronțăi ceva, un biscuit, o vorbă, orice, e mai degrabă caricaturală decât apăsătoare. Un fel de detaşare în fața nenorocirii şi a marelui final existențial pare să guverneze viziunea regizorală. Lumea s-a deprins cu sfârşitul, conviețuieşte cu el, nevăzându-i capătul. Sau nevrând să-l vadă.

Love Factory sau Despre o dragoste reciclată de Darko Lukić, în traducerea Evei Catrinescu şi regia lui Robert Raponja (decor: Alin Gavrilă, costume: Jasmina Pacek), care a avut premiera chiar în festival, reprezintă a treia colaborare a directorului de scenă croat cu actorii sibieni, după *Cerere în căsătorie* de Cehov şi *Hamlet în sos picant* de Aldo Nicolaj, ambele montări din 2005.

De astă dată, regizorul a optat pentru un text al conaționalului său, un soi de variațiuni pe tema *Damei cu camelii* în stil postmodern, mizând pe jocul artei cu realitatea. Istoria Margueritei Gautier se repetă la nesfârşit, actorii (din piesă), interpreți ai piesei din piesă, ajungând să reediteze în viață iubirea pe care o interpretează în scena din scenă. Scenariul, folosind stratificat figura *teatrului în teatru* (în viață, în film, în televiziune), mişcă previzibil şi uneori naiv rolurile, situațiile, posturile, chiar dacă răsturnările relativizează registrul acțiunii. În schimb, jocul e degajat, actorii se achită agreabil şi natural de roluri, figurația se mişcă bine (coregrafia Florin Fieroiu): Ofelia Popii–*Nina*, Cătălin Pătru–*Tony,* Florin Coşuleț–*Marco*, Veronica Popescu–*Clara*, Pali Vecsei–*Edi*, refăcând atmosfera pestriță a culiselor; unii, uşor caricatural: Adrian Matioc–*Renato*, Geraldina Basarab–*Sarah Bernhardt*; alții, uşor patetic: Mariana Presecan–*Greta Garbo*, Gabriela Neagu–*mama lui Tony*; alții, ingenuu romantic: Cristina Flutur–*Marie Duplessis*.

Faust după Goethe, regia: Silviu Purcărete; în centru: Ilie GHEORGHE

Coproducție a Teatrului Național „Radu Stanca" din Sibiu şi Théâtre de la Licorne din Lille, Franța, *Femeia țintă şi cei zece amanți* de Matei Vişniec (regia Claire Dancoisne; scenografia Lia Manțoc) produce un efect aparte, de stranie teatralitate, ceva între oniric şi factice, prin atmosfera de bâlci şi măştile bizare pe care le foloseşte. Proiecții ale unor conştiințe traumatizate, într-o lume în mare măsură reificată, eroii îşi plimbă obsesiile personificate, halucinant, nocturn, pe muzica enigmatică, evocatoare a lui Vasile Şirli. Plastica trupească a actorilor Diana Fufezan, Cristina Ragos, Ciprian Scurtea mizează pe transformarea lor în marionete neputincioase, cu mişcări dezarticulate şi înțepenite, care îşi poartă blestemul bântuind captivi în acelaşi perimetru, cu steguleţe, becuri şi sclipici. Scene improvizate şi chioşcuri misterioase, învăluite în întuneric devin labirintul suprafiresc, în care revine, necontenit aferată, grăbită, fantoma femeii ucise din gelozie, în neistovită reeditare nocturnă a adulterurilor ei, purtând în masca de carton, cu obraji bucălați şi bucle de câlți, cuțitul înfipt în ochi care i-a cauzat moartea. În timp ce, la fel de chinuit ca în viață şi urmărit de remuşcări, *soțul* (Ciprian Scurtea) e pedepsit să fie, în fiecare noapte, victima acestei torturi fără sfârşit. Strania manevrare a manechinelor – în care *actorul viu* (Cristina Ragos) stă chiar în spatele siluetei interpretate (*veşnicul amant*), ca o umbră şi ca un duh, împărțind parțial acelaşi costum – strecoară un fior de coşmar desfăşurării scenice: pânda pare să amenințe de pretutindeni, din obiectele neînsuflețite, din întuneric, din cotloane.

Spectacolul *Auto-da-fé. Trei piese scurte* de Tennessee Williams, în regia lui Theodor Cristian Popescu, beneficiază de scenografia ingenioasă a lui Andu Dumitrescu, complexă, care îmbină decorul, *light design*-ul şi video, creând trei cadre (un pridvor, un hol, o cameră) apte să apropie umanitatea şovăitoare şi

Un tramvai numit Popescu, regia: Gavriil Pinte

dezagregată, proprie dramaturgului. Între ispită şi păcat, între evidenţă şi aspiraţie, munciţi de urâtul din ei, dar mai ales de urâtul celorlalţi, eroii se perpelesc, încercând să evadeze.

Regizorul trasează, într-o manieră filmică, deznădejdea eroilor, care nu pot face faţă obsesiilor (ca *fiul* nevrotic şi astmatic din prima piesă–Cătălin Pătru, neînţeles de *mama* bigotă şi inflexibilă–Dana Taloş); maculaţi de murdăria şi degradarea celorlalţi, precum *plasatorul*–Adrian Matioc, exasperat de oamenii din cinematograful sordid în care lucrează, din a doua; sau trăind acut eşecul în dragoste, ca *tinerii debusolaţi* din a treia (Ofelia Popii şi Florin Coşuleţ).

În a treia piesă, *Vorbeşte-mi ca ploaia*, în care cadrul intim al încăperii e scăldat intermitent de reclame luminoase şi de ploaia de afară prin ferestre înalte, mişcarea se converteşte în teatru-dans (coregrafia: Florin Fieroiu). Ofelia Popii transmite exasperarea într-o repetată dăruire unduioasă şi vană. În tăceri tensionate, în atingeri prelinse, în mărturisiri disperate, eroina nu reuşeşte să lipească cioburile iubirii spulberate de rătăcirile bărbatului.

Un tramvai numit Popescu continuă să îşi transporte, cu acelaşi succes şi cu toate biletele vândute dinainte, în fiecare zi, călătorii fascinaţi de drumul între lumea aceasta şi lumea de *dincolo*, pe aceeaşi rută, care porneşte de la intrarea Cimitirului Municipal şi îi poartă prin Dumbravă până la Răşinari, în compania trăsnită, stranie, înduioşătoare a familiei defuncte a bizarului poet, stăruitor prezent şi viu în ciuda morţii, emoţionant şi şugubăţ, fatalist şi vulnerabil, tandru şi trist. Îl însoţeşte fidel spiritul melancolic şi fantast al regizorului Gavriil Pinte şi întreaga echipă de tineri actori, care îl reeditează cu aceeaşi vervă.

Încântător a fost spectacolul Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi cu *Uriaşii munţilor*. Piesa neterminată a lui Luigi Pirandello, considerată testamentul său artistic, i-a prilejuit lui Silviu Purcărete schimbarea tonalităţii către o factură intimistă, un delicat poem de dragoste închinat teatrului. Mărturia crezului său teatral e rostită în şoaptă, cu estompă şi umor tandru. Maestrul teatralităţii dezlănţuite, probată de mai toate montările sale, adoptă discreţia magului Cotrone, vorbind despre teatru ca despre o dulce gratuitate, o artă făcută de dragul frumosului, care, retras în spaţiul crestelor montane, regăseşte aerul pur al inspiraţiei, firescul minunăţiilor Firii şi al traiului simplu. Numai în atmosfera ozonată de sub bolta înstelată şi înaltă, departe de lumea dezlănţuită – sufocată, înghesuită, isterizată – în liniştea înmiresmată a nopţii, fantezia se însănătoşeşte, regăsind *mumele* şi redobândind surâsul interior. Burlescul, lumina crepusculară, umorul cald şi delicat, veselia fără griji n-o domolesc însă pe Contesa Ilse, adepta pasiunilor în lume, a dăruirii sacrificiale a artistului, sfâşiat şi devorat de viu de publicul său, de adoratori şi de fani. Teatrul e pentru ea existenţă zbuciumată, trăită dramatic, risipitor. Şi moartea ei este o asemenea sublimă irosire. Fără publicul ei nu poate supravieţui. Ar fi pierit însă cu siguranţă şi cu el, logica întâmplărilor şi acumularea lor călăuzind-o spre deznodământul funest, căci ţine de fatalitatea dramaturgică. De catharsis.

Lumea imaginară prinde viaţă, cumetrele (*mumele*) hălăduiesc nestingherite în debaraua imaginaţiei – un cor simpatic, al feminităţii reprezentate adesea multiplu de Silviu Purcărete.

Sub bagheta regizorului, textul lui Pirandello, montat în scenografia inventivă a lui Dragoş Buhagiar – un depozit de decoruri sau poate numai o debara de vestigii teatrale –, i-a asigurat lui Sergiu Tudose, în *Cotrone*, o creaţie memorabilă, plină de poezie, după cum a făurit o galerie de tipuri, în interpretările Liviei Iorga (himerica *Ilse*), a lui Constantin Puşcaşu, exasperatul, copleşitul *ei soţ*, ale nostimului cuplu Petru Ciobotaru–Dionisie Vitcu (bizuit pe un comic al uniformităţii şi stângăciei), ca şi ale tuturor celorlalţi din distribuţie. Spectacolul vădeşte aceeaşi abilitate de a modela şi mânui grupurile şi de a articula şi armoniza întregul, care l-a impus pe Silviu Purcărete.

Această adăstare în nuanţă şi acorduri fine, amintind tonalităţile poetice ale lui Giorgio Strehler, stă mărturie încă odată, dacă mai era nevoie, proteismului regizorului, nesecatei lui diversităţi. Pecetea stilului se recunoaşte, insolitul rămâne al abordărilor, al înţelesurilor, al tonalităţilor, al perspectivei. Al corzilor care vibrează. Teatrul îşi este suficient sieşi, ne spune taciturnul Purcărete, jovial numai cu prietenii şi numai în alese taifasuri de taină. Spectatorul absent e spectatorul ideal, căci teatrul se reflectă pe sine, în sine, îşi este conştiinţa receptoare, ca absolută împlinire a ficţiunii. Creaţia sufocată de conjuncturi şi convenţii, de reverenţe şi concesii, poartă cu sine, găunos, steril, aerul factice şi ponosit al spaţiilor închise, al limitărilor şi condiţionărilor de tot soiul. Blestemul determinărilor trecute colcăie de moliile şi paraziţii dezintegrării. Realitatea e adesea invadată de convenţii sociale şi stereotipuri, teatralizată prost şi păgubitor, încât devine falimentară artistic. De aceea, eliberarea imaginaţiei, a creatorului, aduce şi izbânda ficţiunii.

Finalul comic, o proiecţie video, în care directorul teatrului, Cristian Hadjiculea, e huiduit şi împroşcat când încearcă să expliciteze spectacolul, este de o savoare aparte. Denunţă inutilitatea oricărei imixtiuni în taina creaţiei. Ce era de spus, Maestrul a apucat să spună, chiar în piesa neterminată. Absenţa finalului piesei pirandelliene ţine de destinul şi logica artei. *(Va urma)*

Andreea DUMITRU

Cronica unei jumătăţi de Festival: rafale şi stropi de teatru la Sibiu

Vineri, 29 mai. Probabil că numai la FITS îi mai poţi vedea în aceeaşi sală de spectacol pe Andriy Zholdak şi pe Yuriy Kordonskiy, alături de George Banu, Alexandru Dabija, Mihai Măniuţiu şi Nicky Wolcz. Aşteptăm să înceapă *Livada de vişini* creată cu actori ruşi de lituanianul Eimuntas Nekrosius. După ce, cu o seară în urmă, rafalele de ploaie au reuşit să-i alunge chiar şi pe cei mai încăpăţânaţi dintre noi din parcarea Teatrului „Radu Stanca", acolo unde *Metamorfozele* lui Silviu Purcărete ar fi trebuit să deschidă grandios actuala ediţie, abia acum pot spune că încep *să simt* cu adevărat Festivalul.

Liubov în ţara minunilor. Cei care au avut răbdare să urmărească integral această *Livadă* (durând mai mult de patru ore) n-o vor uita prea curând şi o vor prefera, poate, trilogiei shakespeariene pe care regizorul a prezentat-o, cu un an în urmă, la Craiova şi Bucureşti. În trupa alcătuită de Nekrosius se află şi vedete precum Vladimir Ilyin, un excepţional Gaev, văzut ca un boem de modă veche, bonom, dar cam necioplit (Iaşa, un lungan precipitat şi preţios, copiază – în mod inconştient? – vestimentaţia stăpânului său). Liudmila Maksakova, pozând în divă, e o Liubov Andreevna uşor cam fanată, o frumuseţe glacială, care nu-şi propune să monopolizeze atenţia spectatorului. Se mişcă printre ceilalţi cu expresia şi gesturile unei păpuşi dezarticulate, cerând continuu sprijin şi consolare. Personajul pare rătăcit în ansamblul trupei, dar în felul cum Nekrosius ştie să dirijeze mişcările de ansamblu rezidă chiar originalitatea montării sale. Prima apariţie a lui Liubov e concepută ca o farsă de o teatralitate studiată: în timp ce toţi ai casei s-au adunat în aşteptarea stăpânei, aceasta îşi face apariţia din cu totul altă direcţie, culcată pe un divan negru care aduce cu un sicriu (şi totuşi, nimic funebru în această scenă). „Frumoasa din pădurea adormită" e observată abia într-un târziu, efectul unei intrări triumfale pare ratat... În astfel de ratări regizate, ce eşuează într-un zâmbet, iar nu într-o calamitate, stă farmecul spectacolului.

Haos orchestrat, du-te-vino atent regizat, farsă polifonică, mimând seriozitatea şi deznădejdea – aceasta e *Livada* lui Nekrosius. Nu spun la voia întâmplării „orchestrat", căci tot ceea ce se petrece pe scenă e dublat de o complicată regie acustică. Laitmotivul ei îl constituie *Marşul funebru* din *Simfonia I* a lui Mahler, despre care Bernstein spunea că n-ar fi, în fond, decât veselul refren *Frère Jacques* deghizat sub ritmuri melancolic-ironice. Accentele muzicale orientează jocul actorilor, strunind devierile spre sentimentalism. În acest plan sonor extrem de prezent, se decupează deodată, copleşind spectatorul, ţipătul asurzitor al unui stol de păsări. Să fie oare echivalentul *corzii plesnite* despre care vorbeşte Cehov, un semn de moarte al cărui ecou pare amplificat de mii de ori? Ţipătul se stinge însă la fel cum s-a ivit... şi replica lui Epihodov îi ia locul, definind poate cel mai exact atmosfera *Livezii* lui Nekrosius: *„În fiecare zi mi se întâmplă o nenorocire şi m-am obişnuit într-atâta, încât îmi privesc viaţa cu un zâmbet pe buze"*.

Aerul nepăsător al copilăriei contaminează toate vârstele: personajele par unite prin fire nevăzute, o solidaritate comică le caracterizează în momentele cele

Foto: Stefan Jammer

Scene din *Livada de vişini* de A.P. Cehov; regia: E. Nekrošius

Foto: Stefan Jammer

mai dificile, atunci când îşi dau mâinile şi formează un cerc, ca şi cum asta le-ar fi de ajuns ca să pareze loviturile sorţii. Tablou de familie, încăpăţânarea unor copii care nu vor să pună capăt jocului?... Câteva imagini de onirism ludic mă urmăresc încă: în camera Aniei, personajele *Livezii* se angajează într-o urmărire a cărei miză e un iepure împăiat. La final – în vreme ce Firs se stinge –, personajele se ascund printre tulpinile subţiri din fundal, de care sunt aninate avioane şi păsări de hârtie. S-au deghizat cu toţii în iepuri, ca nişte copii întârziaţi, încă puşi pe şotii, imposibil de redus la tăcere...

Lost in translation? Oricât de mult aş fi avut ocazia s-o aud pe Saviana Stănescu făcând elogiul acelui teatru american în care dramaturgul se simte precum peştele în apă, n-am înţeles-o decât după ce piesa ei *White Embers,* montată în capitala Suediei, la Dramalabbet, a fost jucată şi la Teatrul Gong, într-o formulă de spaţiu care îngreuna accesul publicului la textul original *(în engleză). Replicile erau* proiectate pe un ecran situat la nivelul actorilor şi practic obturate de siluetele lor. Şi cum, în plus, supratitrările au început să funcţioneze abia spre jumătatea spectacolului, ne-am mulţumit cu versiunea suedeză a lui Dan Shafran (directorul ICR din Stockholm, instituţie parteneră la realizarea turneului, dar şi la premiera din noiembrie anul trecut). N-aş spune că pentru mine a fost o experienţă frustrantă, însă atunci când eşti autorul textului, fiecare cuvânt, fiecare întorsătură de frază şi fiecare accent contează, eclipsând parcă restul construcţiei scenice.

Văzând-o tot mai încruntată în timpul reprezentaţiei („Ar fi fost mai bine să prezinte piesa în engleză, aşa nu s-a înţeles absolut nimic din textul meu", se plângea Saviana la final), mi-am concentrat atenţia asupra energiei pe care cei patru actori suedezi, Elina Du Rietz, Caroline Ilea, Jo Rideout şi Martin Odh, o investeau în acest „pseudothriller" care, se spune, s-ar fi bucurat de succes la premieră. Cum între timp am apucat să citesc *White embers*, nu cred că reprezentaţia de la Sibiu a fost un dezastru. Poate că nu atât performanţa actorilor se cuvenea remarcată, cât reuşita regizorului în a surprinde ritmul tot mai accelerat al evenimentelor din acest *story* milimetric calibrat, urmând să detoneze la modul propriu în final. Scena, un culoar pe ale cărui laturi se află spectatorii, e îmbrăcată în alb (sugestie a zăpezii, „cenuşa albă"). Urmărim povestea a două cupluri. Leslie şi Alex se aventurează în imaginara Bechnia, o ţară subdezvoltată din lumea arabă, unde vor adopta fetiţa pe care o cunosc doar din fotografii – gest menit să dea sens căsniciei lor destul de anoste. Vicky – critic culinar şi nevastă de arhitect prosper, e luată prizonieră şi terorizată în propria-i casă de către Shari, o musulmană bizară, ale cărei intenţii se dezvăluie spre final, când, sugerează autoarea, o crimă ori o sinucidere ar putea avea loc într-adevăr.

Interesantă e structura piesei, cu planuri temporale care îşi răspund, dezvoltându-se tot mai precipitat, până când se întâlnesc pentru a ne dezvălui că Vicky nu e decât fetiţa adoptată cândva şi totodată sora lui Shari, de care a fost despărţită brutal în momentul adopţiei.

Dincolo de câteva metafore interesante (cenuşa albă – memorie refuzată – *Why to remember, what's so good in remembering?*, cum ar spune unul dintre personaje, şi amintire a frigului din Bechnia natală), în acest basm modern atât de elaborat rămân o sumă de locuri comune, la care invită parcă şi tema ciocnirii dintre culturi. O mostră poate fi şi acest reproş formulat de „terorista" Shari: *You Americans smile and laugh and mean nothing. You ask 'how're you doing' and when we answer, you're far away, you don't need an answer. 'Fine', 'good', that's what we have to say. But what if it's not good? What if it's bad?... I worked with*

Portugalia de Zoltán Egressy, regia: Victor Ioan Frunză

Foto: Mihaela Marin

Americans over there. They helped us „build a new democracy". From our rubble and their bombs. They taught us how to smile and mean nothing. They finally gave me a visa to come over here.

Actorii poartă haine lejere de antrenament, evitând identificarea cu personajele. Chiar şi jocul lor e până la urmă o joacă, o suită de acţiuni fizice cu obstacole impuse (câteva scaune pe care le manevrează pentru a delimita şi sugera diferite spaţii: acoperişul unei case, habitaclul unui avion). Tensiunea rezidă în succesiunea secvenţelor, în pulsul obsesiv al muzicii care acompaniază acţiunea şi în alternanţa tot mai grăbită a luminilor. O masă şi un ursuleţ de pluş legat fedeleş de piciorul ei, o biserică în miniatură, câteva sticle cu apă punctează discret albul scenei.

Important e că foarte tânărul regizor Dag Thelander nu ratează *clou*-ul piesei, dozând corect efectele şi risipind misterul care uneşte personajele, într-un mod simplu, elegant, ca şi cum ar rezolva o problemă de algebră.

Exotic şi familiar. E a treia zi de festival şi plouă imprevizibil, punând la încercare nervii actorilor din montarea băimăreană a piesei lui Zoltan Egressy. *Portugalia* lui Victor Ioan Frunză e „ancorată" la Sibiu în Parcul Tineretului, sub cerul liber. Decorul Adrianei Grand speculează intrarea în Teatrul de Vară, cu deschidere spre un teren de fotbal şi un modest bloc de locuinţe. Nu încap foarte mulţi spectatori pe gradene, dar priveliştea lor îl poate amuza pe cel care priveşte din exterior. Ca să prevenim stropii de ploaie (pentru moment, avem parte de puţin soare) ne acoperim cu... sacii de plastic achiziţionaţi de organizatori pentru *Metamorfozele* lui Silviu Purcărete. După două ore, cu frigul adânc intrat în oase şi sub ploaia care a început din nou, mai găsim totuşi puterea să-i aplaudăm frenetic pe actori. Nimic mai adecvat ca decorul Adrianei Grand (sublimare a derizoriului şi

Păsări de lux. Trupa Neighbourhood Watch Stilts International

kitschului provincial) în acest cadru improvizat: navete cu bere, dar şi un Christ pictat pe carton şi răstignit pe uşa lăzii frigorifice, amorezi de ipsos cu o pungă de „Billa" pe creştet, o muşama sordidă pe post de duşumea, costume recreate din zeci de piese aiuritoare, mii de detalii minuţios asamblate pentru a caracteriza un loc din care nu-ţi doreşti decât să evadezi. Secvenţa finală – parodie a unei defilări de modă, comentate de Ina Andriucă cu savuros accent... portughez – iese din tiparul piesei lui Egressy, dar compensează şi frigul şi micile lungimi ale spectacolului.

Ce-ar fi FITS fără... *outdoor*? În drum spre Sala de sport a Liceului de Artă, constat că soarele a ieşit, în sfârşit, şi că Sibiul vechi s-a metamorfozat sub asaltul trupelor de stradă. În faţa hotelului „Împăratul romanilor" lumea s-a strâns ca la... elefant. Compania Korbo (Franţa) prezintă *Elephantesque*, instalaţie de lumini, culori, dans şi muzică, paradă şi fast de inspiraţie bollywoodiană. Într-o clipă, îmi schimb şi eu planurile şi mă pierd în mulţimea curioşilor. Şi când te gândeşti că doar cu puţine timp în urmă le plângeam de milă britanicilor de la *Neighbourhood Watch Stilts International*, care îşi plimbau magnificele *Păsări de lux* prin Piaţa Mare, plouaţi, zgribuliţi, priviţi cu nedumerire, dar şi cu admiraţie de cei câţiva trecători! O seară ocolită de ploaie e de ajuns şi pentru francezii de la *Tréteaux du cœur volant*, care şi-au instalat *Coconii*, cu podium şi corzi pentru acrobaţie cu tot, în Piaţa Mare. Iar puţin mai târziu, focurile de artificii promise la deschiderea Festivalului explodează în Piaţa Mică, marcând miezul nopţii.

Mica Sorbonă. Ştiu că sunt destui cei care, la fel ca mine, frecventează Festivalul de la Sibiu ca pe o mică Sorbonă. Doar aici George Banu poate fi ascultat conferenţiind despre actor şi regizor, despre virtuţile nopţii şi ale prieteniei în teatru, despre Grotowski şi Kantor... De astă dată, tema Festivalului, *inOvaţii*,

se întâlneşte în acordaj perfect cu tema celei mai recente cărţi gândite şi coordonate de George Banu: *Repetiţiile şi teatrul reînnoit. Secolul regiei*, carte tradusă de Mirella Nedelcu-Patureau pentru Editura Nemira. Scriu aceste rânduri la cald, sub impresia lecturii abia începute şi chiar în timp ce se desfăşoară, la Centrul Cultural Habitus, lansarea volumului. O prefaţă incitantă la conferinţa de amiază a lui George Banu, un alt moment aşteptat cu sufletul la gură: *Repetiţiile: între laborator, atelier şi uzină*.

Culisele îl fascinează pe spectator, în timp ce practicianul teatrului visează să pătrundă în intimitatea marilor gesturi artistice, acolo unde se face, se pregăteşte sau, în terminologia scenei, *se repetă*. Dar ceea ce se repetă, în mod paradoxal, nici... nu există încă. Folosit în teatru, *a repeta* e un cuvânt plin de contradicţii. El trimite la contradicţia pe care se fundamentează însăşi arta teatrului şi pe care se construieşte limbajul scenei: efemerul, *improvizaţia* au nevoie de structură pentru a putea fi comunicate seară de seară, *repetabilul* e, în fond, *irepetabil*, căci nicio clipă nu seamănă cu alta, nicio reprezentaţie nu e identică celei de dinaintea ei. *Repetiţia* e proces, exerciţiu, tatonare în necunoscut, experienţă, e interval de angoase, complicităţi şi rupturi, e dialog şi schimb de umori, şi toate acestea fac ca în lumea teatrului să se vorbească adesea cu mult mai multă nostalgie despre repetiţiile unui spectacol decât despre opera de la capătul lor.

Între modelul asiatic, cultivând perfecţiunea mereu identică a unui gest şi *happening*-ul avangardelor europene, americane, repetiţia se înscrie drept condiţie a „proiectelor utopice de reînnoire a teatrului" – aceasta e ideea volumului colectiv propus şi coordonat de George Banu. În secolul regiei, deschis de Stanislavski, *ce* şi *cum* se repetă sunt la fel de importante, iar inovaţiile impuse de acest joc merită cercetate şi împărtăşite.

Structura cărţii e compozită, hibridă, între nevoia de a fixa un mic organon al repetiţiilor şi subiectivitatea celui care depune mărturie despre misterul oficiat în timpul repetiţiilor. Lângă aparatul teoretic îşi găsesc, astfel, loc reverenţe făcute „vechilor maeştri" inovatori: Stanislavski, Meyerhold, Copeau sau Brecht (comparând tot atâtea moduri distincte de a concepe şi conduce repetiţiile), portrete în mişcare ale marilor directori de scenă, reconstituite din fărâmele memoriei (adevărate „reziduuri" poetice), imagini şi cuvinte surprinse „pe gaura cheii" ori cu acordul regizorului. Câteva pagini antologice: chestionarul tehnic formulat de George Banu şi „completat" de Andrei Şerban, metaforele turbionare ale lui Andriy Zholdak ori povestea ultimelor repetiţii ale lui Kantor. Nu mai puţin tulburător este montajul fotografiilor care încheie volumului, în care dinamica repetiţiilor, dar şi temperamentul fiecărui regizor sunt surprinse în mişcări fulgurante, suspendate: gesturi ample, dezlănţuite, mâini implorând, încurajând, consolând ori dictând... Şi, dincolo de ele – misterul „elaborării progresive a ideilor" cum defineşte George Banu practica repetiţiilor, apelând la o veche şi inspirată formulă a lui Heinrich von Kleist.

Excelent primită în Franţa (revista *Alternatives théâtrales* în care a apărut cu ani în urmă nucleul acestor materiale, dar şi volumul ulterior publicat la Actes Sud au avut nevoie de reeditări), cartea apare în româneşte cu un semnificativ capitol dedicat unor importanţi regizori autohtoni, nu întâmplător apropiaţi ai Festivalului de la Sibiu. Semnează aici eseuri critici-acompaniatori şi colaboratori fideli: Marina Constantinescu scrie despre Silviu Purcărete, Doina Modola despre Andrei Şerban, Cristina Modreanu despre Mihai Măniuţiu, iar Visky András despre Tompa Gábor. Mărturii cunoscute ori îndelung aşteptate, în sfârşit antologate. O menţiune aparte pentru contribuţia Alinei Mazilu la apariţia acestui volum-eveniment.

Mircea MORARIU

Ne-am lăsat topiţi!

Etern amabilul şi mereu informatul „domn Google“ mi-a sărit în ajutor şi astfel am putut afla că premiera spectacolului cu piesa *Livada de vişini* de Anton Pavlovici Cehov, în regia lui Eimuntas Nekrosius, produs prin colaborarea dintre Fundaţia Internaţională *Stanislavski* şi Teatrul *Meno Fortas* din Lituania, s-a petrecut în anul 2003. Primele reprezentaţii au avut loc pe o scenă ceva mai mică şi nu tocmai potrivită pentru felul în care concepe regizorul teatrul, scenă ce se află într-un locaş care se ascunde în spatele abrevierii *STD*. A fost imediat pronunţat cuvântul *eveniment* şi asta, mai cu seamă, datorită faptului că criticii ruşi au fost impresionaţi de neaşteptata capacitate a actorilor din ţara lor de a se mula pe estetica directorului scenă. „S-au lăsat topiţi!“ – scrie Marina Davîdova în cartea *Sfârşitul unei epoci teatrale*, apărută în anul 2005 sub egida importantului festival „Golden Mask“ iar în România în 2006 graţie colaborării dintre Editura Nemira şi Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu. Acelaşi Festival care ne-a dat acum posibilitatea de a vedea spectacolul purtând semnătura a celui pe care tot Marina Davîdova îl califică drept „un geniu cu care ne înrudim“. Legătura de rudenie a fost simţită de regizor atât de puternic încât, din câte se pare, Nekrosius aproape că s-a stabilit cu totul la Moscova.

Născut în anul 1952, absolvent al Institutului de Teatru „Lunacearski“, Eimuntas Nekrosius a mai montat până în 2003 alte câteva spectacole cu piese cehoviene. Încă în tinereţe a pus în scenă *Ivanov* (1975), text asupra căruia a revenit în 2002. În anul 1986 a montat *Unchiul Vanea*, iar în 1995, *Trei surori*. A câştigat notorietate prin spectacolele sale shakespeariene. Ca şi prin cele cu piese de Puşkin. Dar a dobândit încrederea spectatorilor şi a specialiştilor prin *Livada de vişini*. Încrederea este atât de mare încât, dacă opinia publică teatrală din Rusia încă se mai îndoieşte de Bob Wilson, de Kristof Martaler, de Frank Kastorf, ba chiar şi de „autohtonii“ sau „împământeniţii“ Lev Dodin, Anatoli Vasiliev ori Kama Ginkas, în privinţa lui Nekrosius nu e loc decât de certitudini. Ne asigură de toate acestea aceeaşi Marina Davîdova. De la care am mai aflat că, la vremea premierei, spectacolul dura peste şase ore. Între timp, el s-a mai comprimat, căci reprezentaţia văzută la Sibiu s-a consumat în mai puţin de cinci ore. Semn că el a fost, aşa cum îşi dorea Davîdova, „mai bine strâns în şuruburi“. Fenomenul nu trebuie să ne mire, mai cu seamă dacă ne amintim că şi celebrul *Hamlet* al lui Alexandru Tocilescu, de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, din anul 1985, dura iniţial cam cinci ore şi un sfert, pentru a se restrânge mai târziu la vreo patru ore.

Pe mai departe şi spre marea surpriză a publicului românesc, obişnuit să vadă *Livada...* în spectacole „în două părţi“, spectacolul lui Nekrosius e prezentat în patru părţi, ce respectă diviziunea actelor impusă de Cehov, cu trei pauze, iar textul cehovian e rostit pe scenă integral, cu o scrupulozitate filologică ieşită din comun. Faptul acesta a şocat, la vremea respectivă, şi publicul moscovit, dar şi teatrocraţia rusă care se mira de unde până unde această „cuminţire“ bruscă a unui regizor ce se făcuse cunoscut, printre altele, şi prin atitudinea „ireverenţioasă“ faţă de alţi mari clasici, precum deja numiţii Shakespeare şi Puşkin. Aparent, regizorul e desăvârşitul supus al dramaturgului, respectă fără să clipească şi în dozaj farmaceutic „prescripţia“ doctorului Cehov. La o primă vedere, în lectura lui

Nekrosius, *Livada de vişini* continuă să fie, aşa cum scria Leonida Teodorescu în cartea sa *Dramaturgia lui Cehov* (Editura Univers, Bucureşti, 1972), „o piesă în care comicul (capătă) aproape toate volutele unei bufonade". Şi, la urma urmei, cum să nu râzi când îl vezi pe *Gaev*, interpretat de Vladimir Ilin, rotofei, cu o bască trasă pe o ureche, asemenea unui Gavroche supraponderal şi ajuns în pragul pensionării, scoţând tacticos din buzunar bomboane învelite în staniol, pe care le împarte meticulos în trei grămăjoare, exclamând că a tocat toată moştenirea pe dulciuri?

E vorba însă doar de una dintre multiplele capcane pe care ni le întinde regizorul, deloc econom atunci când e vorba să îşi asezoneze spectacole cu astfel de secvenţe ce lasă senzaţia că ar trimite montarea în derizoriu. Nu e nicidecum aşa. În realitate, Eimuntas Nekrosius procedează la o analiză riguroasă, aş zice cu o stranie aplecare spre sumbru, propunând o prospecţie solidă, amplă, neiertătoare în straturile cele mai profunde şi în ţesuturile cele mai fragile ale textului dramatic pe care are ştiinţa de a-l reda circuitului public cu un sunet nou şi într-o lumină nouă. Şi asta fiindcă, în pofida „religiozităţii" de suprafaţă cu care tratează ceea ce a scris Cehov, el e dornic să îndepărteze colbul, care are grijă să ne arate că s-a aşezat pe partitură. Demonstrând încă odată că regia adevărată, regia vie, nu e nicio clipă şoc de suprafaţă, ci artă a autoexprimării.

Nici măcar nu ne solicită prea multă răbdare regizorul pentru a ne pune în faţa unei prime exemplificări în acest sens. Iată, bunăoară, înainte de sosirea *Ranevskăi* (Liudmila Maksakova), dinamica şi băieţoasa *Varia* (Inga Strelkova-Oboldina) îi adună pe toţi ai casei pe scenă şi le cere să se aşeze cu spatele la public. Să privească în zare, unde s-ar presupune că s-ar afla gara în care a oprit trenul ce o aduce pe contesă de la Paris. Aşteptarea tuturor se consumă destul de agitat.

Vorbesc, fumează, parcă excesiv emoționați la ideea că ar trebui să intoneze un cântec de bun venit. Numai că Liubov Andreevna apare dintr-un cu totul alt loc și trage după sine un divan. Aproape neobservată de nimeni, profită de situație și încearcă să mai fure câteva minute de somn. Iar atunci când i se aduce cafeaua, nu mai poate aștepta ca aceasta să îi fie servită într-o cești fină, luxoasă și, în disprețul oricărei eleganțe nobiliare, bea cu setea cu care beau alcoolicii vinul, direct din carafă. Are nevoie de energizante, nu atât fiindcă „am deprins viciul cafelei; beau la orice oră, ziua și noaptea", ci pesemne deoarece, cu toată inconștiența ei, are presentimentul că se pregătește pentru o ultimă zbatere în spațiul misterios și straniu al livezii. Pentru un ultim joc cu viața. Ori de-a viața. Îi e necesară cafeaua fiindcă, în realitate, Ranevskaia vine din somn și din uitare. Astfel poate răspunde ea întrebării Aniei „mai ții minte ce cameră e asta?". Doar așa se poate integra Liubov Andreevna colectivității de copii maturi care, cu excepția lui Lopahin, sunt personajele din *Livada de vișini*. Niște copii care, către sfârșitul spectacolului, își pun urechiușe de iepurași, se răspândesc în livadă și se așază în bătaia puștii lui Ermolai Alekseevici. Dar, până la finele montării, directorul de scenă ne rezervă numeroase alte surprize.

Prima e că, după felul spectaculos în care soluționează scena sosirii Ranevskăi, aproape nimic ieșit din comun nu se mai întâmplă în răstimpul actului întâi. Să se fi cumințit brusc Nekrosius? Nici vorbă! Când Ania, Varia și Duniașa beau apă, din gâtlejurile lor se aude un ciripit de păsărele. Moment ce va avea mai încolo un semnificativ rapel. Indiciu că regizorul pregătește totul din vreme, că pune în practică, în felul său, celebrul principiu cehovian al „puștii agățate în cui". Numai că până la secvența întâiului ciripit de păsărele, lucrurile se petrec ca și cum directorul de scenă s-ar fi împăcat cu ideea că textul cehovian e vechi, că nu poți să îi mai faci nimic, că se cuvine respectat *ad litteram*, rostit integral, ca și cum ar fi citit, și nu jucat. Și chiar ajunge să fie citit deoarece, la un moment dat, Lopahin își va spune replicile uitându- se în ceva ce seamănă cu un vechi caiet pe care i-l ține în fața ochilor Duniașa, de fapt un *in folio*, iar, mai târziu, la rândul său, *Petia Trofimov* (Igor Gordin) își va citi replicile date aceluiași Lopahin dintr-o carte. Iar dacă analizezi aceste semne, poate nu pare tocmai deplasată ipoteza că Eimuntas Nekrosius a decis să facă din felul în care a înscenat *Livada de vișini* un insolit joc între vechi și nou, între vechi și inovație. Piesa poate să îi opună rezistență regizorului, așa cum fac cei din casa Ranevskăi când se grupează ca în fața unui iminent asediu, la vederea insignifiantului trecător ce caută gara, ori, din contră, se poate oferi pe neașteptate. Însă umanitatea din *Livada de vișini* nu simte dincotro vine pericolul. Defect capital. Lumea aceasta e incapabilă să realizeze că primejdia vine dinspre cel care până mai ieri se străduia din răsputeri să o avertizeze că e pândită de riscul iminent de a fi pe veci dislocată din locul în care se simte cel mai bine. În care dacă nu există cu adevărat, măcar mai poate simula existența. La rândul său, regizorul – ce s-a arătat destul de rezervat în actul întâi –, va deveni o prezență tot mai activă, mai energică, în următoarele acte și le va cere personajelor să se integreze într-un balet bezmetic. Care nici el nu te îndreptățește să spui că Nekrosius îl trădează pe Cehov. „Actul al doilea din *Livada de vișini* – nota Leonida Teodorescu – reprezintă un moment de *spargere a cadrului*, o fereastră spre altă lume sau, poate, spre o altă înțelegere a lumii descrise".

Cu totul special mi s-a părut felul în care se slujește Nekrosius de ceea ce aș numi „strategia avertismentelor" ori a „semnelor antemergătoare", punere în practică a deja evocatei relații pușcă-împușcătură, teoretizată de Anton Pavlovici.

Foto: Stefan Jammer

Spuneam, bunăoară, că foarte aproape de finalul spectacolului, personajele îşi pun urechiuşe de iepuraş. Semn suprem al jocului. Semn indubitabil al infantilismului lor. Indiciu irefutabil al vulnerabilităţii lor. Dar şi parte a unei metafore animaliere care se insinuează în montare. Metaforă ce e anunţată de Ranevskaia care, după momentul cafelei, se şterge pe obraji cu mâinile, la fel cum fac pisicile cu lăbuţele. *Firs* (Aleksei Petrenko) găseşte un cordon de halat pe care îl mânuieşte în aşa chip încât, pentru o secundă, ai impresia că ar avea în mâini un şarpe. Iar, către final, acelaşi Firs iese în faţă. Are în braţe fân din care începe să mănânce pe neaşteptate. Oare de ce? Mai evocam ciripitul de păsărele din partea de sfârşit actului întâi. Cu începere din actul al doilea, aproape tot spectacolul e scăldat în acorduri muzicale, amestec între muzica de scenă compusă special de Mindaugas Urbaitis şi pagini celebre prelucrate. Iar la sfârşit, ciripitul de păsărele devine asurzitor, muzica asemenea, asta în vreme ce Lopahin priveşte insistent înspre sală, ochii îi ies din orbite şi strigă „Vreau muzică!".

Livada de vişini în regia lui Eimuntas Nekrosius e, dincolo de orice îndoială, un mare spectacol. Şi asta fiindcă reuneşte în distribuţia sa actori care joacă exemplar. Actori adevăraţi. Toţi unul şi unul. Tocmai de aceea încerc un sentiment de vinovăţie faţă de acei interpreţi pe care nu îi pot evidenţia aşa cum s-ar cuveni, spunându-le numele. Şi aceasta pentru simplul motiv că, în caietul-program, numele lor nu sunt asociate cu personajele întruchipate. Dacă, totuşi, în rândurile de mai sus au existat unele asocieri, ele sunt făcute integral pe riscul şi pe responsabilitatea mea. Cu scuzele pe care le presupun eventualele erori. Cel mai grav e că nu îl pot numi pe interpretul magistral al lui *Ermolai Alekseevici*. Se pare că e altul decât Evgheni Mironov, un mare actor rus, care a jucat rolul la premieră. Şi interpretul care a evoluat la Sibiu e unul demn de toată lauda. Mai mult. E unul admirabil. La fel cum mi s-au părut actriţele ce le-au jucat pe *Ania* ori pe *Duniaşa*. Ori actorul care l-a interpretat pe fercheşul şi arivistul *Iaşa*.

Graţie lor, graţie lui Eimuntas Nekrosius toţi cei care am rămas în sala de spectacol până târziu în noapte... ne-am lăsat topiţi!

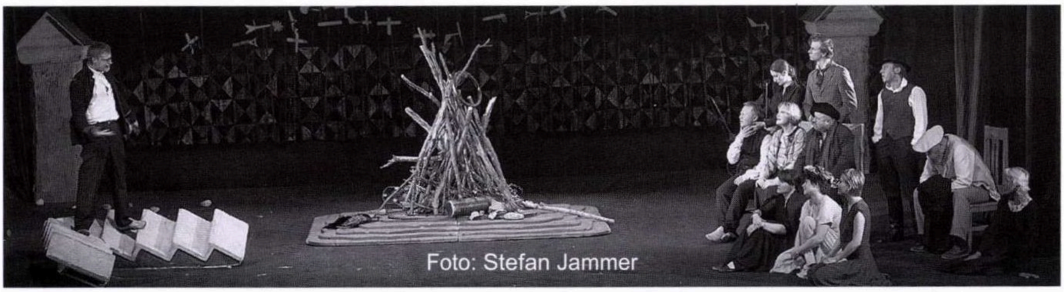


Foto: Stefan Jammer

Mircea GHIȚULESCU

De la gigantic la minuscul

Artistul, actorul, directorul, „aventurierul" Constantin Chiriac (era cât pe-aci s-o înece pe Ileana Berlogea sau pe Margareta Bărbuță, nu mai ştim, pe digul de la Costineşti, în anii '80 când participa cu recitaluri de versuri la Concursul pentru tineri actori) nici el însuşi nu-şi dă seama cât de multă politică face cu **Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu** pe care o să-l numim mai departe **FITS**. Politică bună, indirectă, internațională cu *capi dei tutti capi* anunțați în materialele publicitare.

Neavând sentimentul colectiv de mare putere, românii nu au avut nici vocația gigantismului. S-au mulțumit cu puțin: case mici şi joase, „ulițe" slave în loc de *bulevarde* franceze şi *troițe* în loc de *catedrale*, cum spunea Dimitrie Gusti. Numai de nevoie au acceptat să construiască blocuri cu camere ceva mai înalte. Din acest motiv a fost mare nevoie de *Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu* al lui Constantin Chiriac. A devenit cea mai deplină sărbătoare de acest tip din România. Încă nu la fel de gigantic ca festivalurile de la Edinburgh, Avignon şi ce-o mai fi, dar la înălțime.

Pe de altă parte, FITS este o formă foarte democratică de a privi arta teatrului, nu doar prin ochelarii de soare ai elitei, ci, şi prin acea privire naivă, larg deschisă asupra lumii. La Sibiu nu vezi doar capodopere ale artei teatrale, ci şi muzică, dans, exhibiționism de stradă, performances, evenimente, lansări de carte, spectacole-lectură etc., ce pun problema creativității teatrale la toate nivelurile de percepție.

Problema este că acest *brand* românesc exista încă înainte de căderea comunismului într-un colț al Sibiului şi anume în mintea actorului Constantin Chiriac care iubea poezia dar nimeni nu bănuia că în această dragoste se află şi o mare ambiție. Numai cu ambiția şi două limbi străine poți realiza proiecte de anvergură europeană cum este Festivalul de la Sibiu.

Anul acesta (28 mai–7 iunie) au participat 70 de țări de pe toate continentele. Din China în Venezuela, din Africa de Sud în Marea Britanie. Fenomenul te depăşeşte de fiecare dată cantitativ şi, uneori, intensiv. Din aproximativ 200 de „activități" (în medie 15 pe zi) ce să alegi mai întâi? Fiind monomani, alegem teatrul „de sală" şi mergem la *Auto-da-fé* produs de teatrul-gazdă. Titlul înseamnă ardere pe rug şi trimite la pedepsele Inchiziției. De fapt, este vorba de trei piese scurte de Tennessee Williams, descoperite de vechea noastră speranță pierdută prin SUA, Theodor Cristian Popescu. El le-a pus în scenă, într-un decor serial care ascundea în spate un altul şi încă unul creat de Andu Dumitrescu. Dintre cele trei scurte piese, cea mai cunoscută, la noi, este *Vorbeşte-mi ca ploaia şi lasă-mă să te ascult* pe care a jucat-o cândva Rodica Mandache. De data aceasta, Ofelia Popii este aceea care oferă un recital acrobatic după ce, de atâtea ori, a oferit recitaluri de actorie. Pasională şi zbuciumată, actrița are o poezie a speranței care nu mai ajută la nimic. EA şi-a propus să plece, şi EL nu o poate reține.

Ploaia a vorbit trei zile la Sibiu şi a trebuit s-o asculți, pentru că era torențială. A plouat atât de tare încât lumea abia a ajuns (cu zeci de precauții şi sute de umbrele) la spectacolul „Companiei Nadine Bommer" din Israel intitulat *Manimation.* Nadine Bommer este, printre epigonii Pinei Bausch, cea mai originală. A înlocuit coregrafia *staccato* şi respingerea corporală cu dezarticularea membrelor prin tehnica „tremuriciului". Dansatorii săi tremură din toate încheieturile, devin păpuşi gelatinoase, nevertebrate, riscând dintr-o clipă în alta „să se verse". Sentimentele sunt subliniate prin mimică exagerată, guri găscate, mişcări pe dos, cât mai departe de realitate. Efectul este de balamuc, dar este un balamuc vesel, ca şi cum nebunii internați ar

imita un spectacol de teatru-dans. *Cafeneaua* Nadinei Bommer (căci într-o cafenea se petrece acțiunea) este, spre deosebire de *Cafeneaua* Pinei Bausch un spațiu al comediei sinistre în care dansul şi pantomima au dus la părăsirea corpului.

Pe cât era de gigantic celebrul *Faust* al lui Silviu Purcărete de la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu care se întindea pe o suprafață de sute de metri patrați, pe atât de minuscul este *Daimonion* creat de acrobații de la *Teatro del Mar* din Portugalia. Noaptea împerecherii universale cunoscută sub numele de „Noaptea Walpurgiei" era la fel de intensă (cu Faust răsfățat de doi drăcuşori feminini) ca şi la Purcărete cu gigantismul său dezmărginit cu împerecherile dintre regnuri, cu animale în călduri, cu imagini simultane în toate punctele cardinale pe scripeți cu căi ferate şi *heavy metal* în *live*. Foarte bine marcată era întinerirea lui Faust în urma pactului cu Satana şi, în general, stilul satanic în care acrobații de la Teatro del Mar marcau sensul păcatului creştin comis de doctorul Faust care a depăşit limitele ştiinței. Însăşi preacurata Margareta, darul Satanei pentru tânărul Faust, este posedată de diavol. *Multum in parvo* spuneau latinii. Iată diferența dintre *Faust* şi *Daimonion*. Imitând jumătate din cortul unui circ, actorii făceau numere de acrobație pe un schelet metalic, foarte expresive mai ales în scenele din infern unde erau pârjoliți păcătoşii.

O decepție a fost mult lăudatul spectacol cu *Omul pernă* de Martin Mc. Donaugh creat la Brăila de Radu Afrim. Nu că Radu Afrim n-ar fi în formă, dar celebrul autor al pieselor *Regina frumuseții* (Ploieşti) şi *Billy Şchiopul* (Teatrul Nottara) este, de data asta, şi inexplicabil şi plicticos. Inexplicabil pentru că vorbeşte despre persecutarea unui tânăr prozator ceea ce mi se pare contra adevărului. Poate că vorbeşte aici irlandezul aflat sub opresiunea britanică, altfel nu ştii exact unde bate. Spectacolul este construit ingenios pe un „fagure" din fundal alcătuit din nouă celule pe trei niveluri în care se desfăşoară un soi de teatru, mult mai important decât monologurile moarte din planul întâi. Poate sunt de vină actorii pentru că, în afara Mihaelei Trofimov, toți dau senzația de neprofesionalism. Radu Afrim a produs şi un accident. Explorând nesimțirea, l-a pus pe un actor să se adreseze unei domnişoare din primul rând cu rugămintea să-l scarpine pe fund. Două locuri mai încolo putea să fie chiar mama lui Radu Afrim care a participat la spectacol...

O altă decepție (aşteptată, de altfel) a fost kieveanul Andriy Zholdak care a masacrat un text clasic (*Woyzeck* de Georg Büchner) fără să pună nimic în loc. Spectacolul său încadrat la secțiunea „Evenimente speciale" a fost un ghiveci politic pe un fundal *s.f.*

Woyzeck, soldatul trădat în iubire (în Germania) se mută la Kiev în plină represiune politică. Noii „dictatori" din Ucraina, preşedintele şi frumoasa lor prim-ministru sunt urmaşi ai lui Hitler şi Stalin în viziunea zholdakiană. Doar libertatea ignoranței este de admirat. De aici înainte totul o ia razna. Acțiunea se mută undeva sub apă şi este jucată de oameni-scafandri. Zholdak se crede vizionar: copilul Woyzeck trăieşte în anul 2208 şi se teleportează pe o altă planetă unde speră să găsească „o lume mai bună şi mai dreaptă". Îți stă mintea-n loc. Ce păcate o fi avut bietul Büchner? Noroc că a murit tânăr şi nu l-a mai apucat pe demolatorul ucrainean.

Este, totuşi, ceva foarte semnificativ în acest ghiveci de idei, dacă dai importanță ideilor. Dar Zholdak nu dă doi bani pe idei, ci exaltă propria metodă. Este o ruptură clară, în toate spectacolele sale (*Othello, Idiotul*, *Woyzeck*, etc.) între conținut şi metodă. Este un mic triumf al formei asupra fondului. Dacă judeci spectacolele sale cu instrumentele analizei este o mare eroare. Doar metoda are valoare. Care ar fi metoda lui Zholdak? Teatrul de grup, fără text, ca şi cum limba ar fi o ruşine. Actorii nu mai au nimic de identificat pe lume, ci aleargă de colo-colo pe un fond sonor pe cât de ciudat, pe atât de asurzitor. Nu este singurul care face asta, dar Alexander Hausvater de care se află foarte aproape, este mult mai ataşat de idei. Pe Hausvater îl interesează punctul maxim al artei când metoda şi ideile se transformă în emoție.

Nicolae PRELIPCEANU

Ce-am văzut și ce-am pierdut

N-am prins decât două zile şi ceva din cele zece sau chiar unsprezece ale Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu. Au fost, e drept, cele mai frumoase. Cel puţin meteorologic vorbind. Dar şi spectacolele au fost unul şi unul. Unde mai pui atmosfera aceea cu totul şi cu totul sibian-internaţională, cu japonezi alergând din Piaţa Mare la Teatru, cu toate limbile Europei într-o defilare impresionantă prin locurile festivalului. De altfel, teatrul însuşi a ieşit în stradă, lasă că, nu odată, şi când e în „casă", „a Thaliei" desigur, a început să se comporte ca şi cum ar fi tot pe stradă. Ca şi noi, ceilalţi, de altfel.

Ce am văzut? *Caii la fereastră* de Matei Vişniec, în Cetatea Cisnădioara, un spectacol de Radu Alexandru Nica, făcut tocmai la Chicago, cu Trap Door Theatre, o trupă plină de viaţă şi de dorinţa tinerească de a face performance, cum se spune azi, ca să mai mărim confuzia teatru-sport. Că în româneşte cuvântul fusese importat numai pentru ultimul la început. Acum, însă, aşa cum spunea Topîrceanu că „fiicele Evei fac marmeladă din merele oprite", şi noi ne trezim cu tot felul de performanţe unde ne aşteptăm mai puţin. Şi am pierdut *Woyzeck* în regia lui Andryi Zholdak. Dar după urletele, căcatul pe tavan şi bătăile cu capul de pereţi din *Viaţa cu un idiot*, regretul meu nu e prea mare, ca să zic aşa.

Am văzut şi subsolul splendidei Librării Humanitas din Sibiu, pe strada pietonală, în calea tuturor. Nu că toţi s-ar repezi la cărţi, dimpotrivă. Ceea ce observă multă lume: criza i-a întors oarecum pe mai mulţi cetăţeni ai ţărilor civilizate spre librării, spre biblioteci, spre cărţi; acolo piaţa de carte creşte. La noi a şi scăzut cu 40%, îmi spun cei din sistem. Dar ce, am zis eu că suntem o ţară civilizată? N-am zis, deşi dacă n-aş vedea decât Sibiul festivalului de teatru aş face greşeala să mă pronunţ în acest sens. Dar Sibiul în iunie nu e România, nici măcar cea din UE, e Europa. Şi încă aceea de Vest. Pentru cei care vin de la aeroport la festival şi de la festival la aeroport, România e o ţară civilizată, cu obiceiuri frumoase şi cultură profundă. Să-i sugerăm lui Constantin Chiriac, marele organizator al acestui fabulos eveniment, să nu le lase timp să observe şi altceva. Nu aşa făceau bolşevicii cu invitaţii lor din Occident, acum 60–70 de ani şi poate şi mai încoace, nu aşa se face şi în China de azi? Dar revenind la subsolul Librăriei Humanitas, aproape de azi defuncta librărie de dinainte de '89, unde era animator regretatul Reimar Alfred Ungar, un scriitor german, ce bun obicei a inventat festivalul: mă refer la spectacolele-lectură cu piese recente din diferite spaţii culturale europene! Personal am participat şi dând puţin din gură, la invitaţia organizatorilor fireşte, nu aşa, de capul meu, la spectacolul-lectură al piesei scriitoarei germane Dea Loher, *Nevinovaţii*. Trupa de studenţi ai lui Radu Alexandru Nica a fost extrem de convingătoare, aş spune, pe alocuri, mai convingătoare decât textul însuşi.

N-am revăzut, din păcate, spectacolul lui Antonio Latella, cu Teatro Stabile dell'Umbria, pe un scenariu al său, intitulat *Studio su Medeea*, cu actori excepţionali, cu performanţe, adevărate performanţe, şi fizice şi artistice, despre care

Woyzeck de Büchner, regia: Andryi Zholdak

Foto: Mihaela Marin

am scris altădată. Dar revăzându-i pe Nicole Kehrberger şi partenerul ei din spectacol la clubul festivalului, mi-am adus aminte de teribila impresie pe care au făcut-o aceşti interpreţi, anul trecut, în toamnă, la Festivalul de Teatru Clasic de la Arad. Că au plecat din sală spectatori, probabil indignaţi de goliciunea, de altfel deloc obscenă, a personajelor? Să le fie de bine, e încă un semn că e o capodoperă scenică.

În schimb, n-am pierdut concertul ciudat de la Biserica Evanghelică, de duminică, 7 iunie, după vot, cu acea uimitoare combinaţie între muzica de inspiraţie irlandeză şi textele din Cimitirul vesel de la Săpânţa. Compozitor şi dirijor: Shaun Davey, versuri spuse admirabil de Ion Caramitru, „dintre sute de catarge..." şi nu numai, coruri de la Filarmonică, Mitropolie şi Facultatea de Teologie. Tot într-o biserică evanghelică, demult, am văzut şi un spectacol deşucheat, balet şi altele, mi-am amintit acum, mai văzând şi schelele din interiorul celei din Sibiu. Cealaltă: Biserica Evanghelică (fostă) din Kaliningrad, lângă zidul exterior al căreia odihneşte, dacă o mai odihni, Kant. Biserica, în veşnică renovare, ca să nu mai poată fi redată scopului său iniţial. Metoda asta nu au găsit-o încă ortodocşii români ca să nu înapoieze greco-catolicilor bisericile furate de comunişti în 1948. Nici n-au nevoie, din moment ce pot să le demoleze pur şi simplu...

Din păcate, un eveniment pe care Constantin Chiriac mi-l anunţase de mult, spectacolul celor *3 G* s-a terminat în coadă de peşte: fiind programat prea târziu, toată lumea a părăsit sala, tiptil-tiptil, ca la concertele de la Ateneu, din Festivalul Enescu, de unde, spre final, lumea se retrage spre Sala Palatului, unde are loc cel principal. Am reuşit să-l vedem pe Alessandro Marchetti, un actor de la Piccolo Teatro din Milano, cât şi o parte din performanţele japoneze, regizate de Akira Shigoyama, dar când să intre în scenă clovnul Dimitri, nu mai era în sală aproape nimeni, şi astfel spectacolul s-a stins de la sine, ca o lumânare tristă, de înmormântare.

A urmat spectaculosul *Metamorfozele*, după Ovidiu, de Silviu Purcărete, o adevărată performanţă, amintind unora de Cirque du Soleil, cu aruncătorii săi de flăcări, jucat în apă de actorii de la Sibiu, după ce fusese prezentat cu actori de acolo, la Luxemburg, fără mare succes, mi se spune de către cineva care a văzut şi acea reprezentaţie. Tot Silviu Purcărete a regizat şi *Uriaşii munţilor* de Pirandello, la Iaşi, spectacolul fiind prezentat pe scena Naţionalului sibian, cu mare succes. În ce mă priveşte, nu m-am putut apropia de această piesă, care mi s-a părut întotdeauna foarte artificială, pe care, totuşi, Silviu Purcărete a reanimat-o cu umorul său, atât de evident şi în *Metamorfozele*, de la coadă până la capăt.

În Piaţa Mare, spectacolul final se pare că a fost unul de mare efect, cu artişti pe catalige, unul a şi reuşit, după două foarte periculoase căderi, un salt mortal, cu catalige înalte cu tot, în curtea pardosită cu piatră a teatrului, acolo unde se desfăşura petrecerea continuă de la Clubul festivalului.

Ce e Sibiul de când cu Festivalul lui Chiriac? m-am întrebat la plecare. Un alt oraş, un oraş de nerecunoscut, unde oamenii s-au obişnuit să meargă la teatru şi să vadă şi teatru de stradă, frate cu circul fireşte, aplecat spre originile sale, ale teatrului vreau să spun. În fiecare noapte, când se terminau spectacolele mirobolante din pieţe şi de pe străzi, sute, poate mii de oameni, sibieni autentici, reveneau spre casele lor, mai veseli cred decât dacă ar fi revenit de la cârciumi sau de la aşa-zisele cluburi. Un oraş în care şi teatrul a prins un avânt neobişnuit, datorită aceluiaşi Constantin Chiriac, un actor bun, dar un organizator cu totul neobişnuit pentru patria noastră, vestită la capitolul dezorganizare.

Mircea MORARIU

Dincolo de bine şi de rău... Dar mai aproape de rău

1. Scriu, sau, mai corect spus, încerc să scriu cele ce urmează, la doar câteva ore după ce am văzut *Woyzeck*, un spectacol *după* Büchner, în fapt o adaptare extrem de liberă după piesa clasicului german, semnată de Andriy Zholdak, producţie a *Agency Culture* din Ucraina, recomandat de caietul-program al ediţiei a XVI-a **FITS** drept spectacol-eveniment. Şi fac acest început „cuminte" de consemnare a unui spectacol deloc cuminte cu o, deopotrivă explicabilă, dar şi inexplicabilă dificultate. Pentru moment, cronica veritabilă mi se pare imposibilă. *Et pour cause.* Mărturisesc, aşadar, că e prea devreme, cel puţin pentru mine, să mă pronunţ ferm dacă ceea ce am văzut cu puţine ore în urmă e o reuşită ori dimpotrivă. Mă gândesc chiar că judecăţi în astfel de termeni clasici, „uzaţi" nici nu îl interesează pe regizor. Cred că deocamdată o asemenea operaţiune nici măcar nu îşi are sensul. Pentru Zholdak sunt inoperante dihotomiile de tipul bun ori rău, reuşit sau prost. Zholdak socoteşte că şi-a îndeplinit scopul în clipa în care a izbutit să şocheze ori ba spectatorul. Şocul e ceea ce contează, nimic altceva. Dacă spectatorul pleacă de la spectacolele marca „Zholdak" năucit, epuizat, dacă starea sa e confină cu cea a actorilor aduşi la capătul puterilor, dacă el, privitorul, e atât de stors de vlagă încât aproape că nu mai are forţa de a se supune convenienţelor sociale care îi cer ca la sfârşit să aplaude, regizorul e convins că montarea lui şi-a îndeplinit rostul. Din acest punct de vedere, nu am nicio îndoială că regizorul ucrainean poate fi mulţumit. Rămâne de văzut dacă la mijloc nu e cumva vorba despre o formă de egolatrie. Rămâne pentru mai târziu.

În clipa de faţă, sunt sigur doar de câteva lucruri. Că povestea nefericită a umilului soldat Woyzeck şi a Mariei sale a însemnat pentru directorul de scenă doar un pretext şi tocmai de aceea în dramaturgia spectacolului a rămas foarte puţin din ceea ce înseamnă textul lui Büchner. Au mai rămas doar câteva referinţe şi acelea firave, câteva resturi de poveste astfel utilizate încât drama socială se metamorfozează într-o tragedie istorică, dacă nu în chiar una *transistorică.* Dacă ceva totuşi se conservă din scrierea clasicului german acesta e substantivul *activitate*, care, printr-o bizară metamorfoză, din care orice lege a gramaticii e exclusă, devine la Zholdak un verb conjugat la imperativ şi care se manifestă ca atare atât în ceea ce fac actorii şi ceilalţi participanţi la înfăptuirea spectacolului, cât şi în ceea ce ni se cere (mă întreb chiar dacă nu ni se ordonă!) să facem noi, cei din sală. Fiindcă ţi se cere, ţi se impune să fii cu simţurile încordate la maximum, să surprinzi măcar o parte din ceea ce se petrece *live* în cinci–şase spaţii de joc diferite ori în ceea ce a fost înmagazinat, stocat în casete video, proiectat simultan, totul „îmbăiat" într-un şuvoi sonor, la rându-i alcătuit din îngemănarea ori ciocnirea dintre *live* şi „conservă". Iată de ce ieşi de la spectacol marcat, stors, epuizat, copleşit de un ansamblu nemilos de semne ce se revarsă asupra ta fără ca nimănui, regizorului în nici un caz, să îi pese dacă e în puterea unui om obişnuit să le recepteze pe toate, dacă ele sunt emise în conformitate cu legile biologiei ori ale psiho-fizicii. Nu

astfel de „finețuri“ de spectator mic-burghez contează pentru Zholdak. Contează *activitatea* dusă la extrem, chiar mai departe, forțând limitele extremului. În jocul cu alură dictatorială impus de regizor, tu, spectator, devii, la urma urmei, un alter-ego al lui Woyzeck. La fel de neputincios precum acesta.

E, cred, felul în care Zholdak transpune în limbaj *megateatral* paroxismul nevrotic cu care se confruntă lumea de la Hitler şi Stalin încoace. Cu care se confruntă Ucraina, de la Viktor Ianukovici, Viktor Iuscenko, Iulia Timoşenko şi „revoluția portocalie“ încoace. Cu care se confruntă omul, indiferent că i-a fost dat să trăiască la Kiev, Tokio sau la New York în 2008, anul în care a fost produs spectacolul, sau că va trăi în 2108 ori în 2208.

De fapt, pentru Andriy Zholdak teatrul are puterea unei arme nucleare. Teatrul înseamnă un cocteil supraputernic, supertare de sunete şi imagini. Atât de puternic încât în ființa ta, spectator, îşi află sălaşul asaltul, agresiunea de sfârşit de lume la care ai fost supus. Rămâne ca mai încolo, peste zile ori luni de zile, atunci când ființa îți va fi pusă din nou în orânduială, când îți vei fi revenit în fire să nu îi mai faci pe plac regizorului, să nu mai fii supusul lui şi să încerci să revii la judecata tradițională şi să îți răspunzi dacă ceea ce ai „văzut“ a fost bine ori a fost rău.

2. Am scris cele de mai sus în dimineața zilei de vineri, 5 iunie 2009, la solicitarea editorilor publicației *Aplauze*, care a apărut zilnic, în timpul celei de-a XVI-a ediții a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Notațiile mele au fost tipărite în consecință. Dacă am revenit asupra lor şi le-am reprodus ca atare, la mijloc nu e, sub nicio formă, dorința narcisiacă de autocitare. Ci pentru că socotesc că ele au surprins cât de cât exact starea în care mă aflam la scurtă distanță după ce am urmărit un spectacol devastator. Spun devastator, şi nu răscolitor. Devastator şi nemilos. Acum, la vremea bilanțului, cred că pot să spun că prețul plătit de fiecare dintre noi, spectatori şi interpreți deopotrivă, pentru o astfel de experiență, e nițeluş cam prea piperat. Mai-mai că îmi răsună în minte versul eminescian ce glăsuieşte că *„organele-s sfărmate şi Maestrul e nebun“*.

Ce cred că s-a întâmplat de fapt? Cum s-au petrecut lucrurile ce au degenerat în stihie? Ca şi cum m-aş fi decis să rămân într-o seară singur acasă şi spre a-mi umple singurătatea am pus la îndemână telecomanda televizorului. Numai că, tocmai în clipa în care mă pregăteam să încep să zapez ori, cum se zice *à l'anglaise*, să fac telesurfing în căutarea unui film cât de cât acceptabil, s-a stârnit pe neaşteptate o furtună şi toate canalele s-au pornit să difuzeze fragmente combinate, în dispreţul oricărei coerențe, din una şi aceeaşi peliculă. Ce se cheamă *Woyzeck*. Dar fiindcă niciun tehnician nu mai era la butoane şi nimeni nu mai supraveghea emisia, respectivul film era intersectat cu ceea ce fusese pregătit pentru o emisiune de ştiință, pentru una de ştiri şi actualități, pentru o alta ce dorea să dezbată un subiect de istorie, pentru un talk-show politic ori pentru cea în care melomanii urmau să se bucure de muzica lui Verdi ori a lui Puccini. Totul se consuma într-o dezordine absolută. Totul s-a metamorfozat într-o comedie macabră. În care şi noi, spectatorii, şi ei, actorii, îndeplineam rolurile unor sclavi. Sclavii stăpânului Zholdak, care îşi savura victoria.

În calitate de autor principal al decorurilor, Zholdak a durat, întru împlinirea proiectului său, câteva încăperi din material transparent, luminate de candelabre de lux. Încăperi ce puteau părea, deopotrivă, nişte imense televizoare pe ecranele cărora se scurgeau imaginile la care făceam referire mai sus. Asamblate, aceste imense *home cinema* construiau un amestec de coşmar. Mişcându-mi gâtul, dornic să surprind cât mai mult, îmi amintesc acum că, la un moment dat, l-am zărit într-un

colț al sălii pe Zholdak însuşi care, satisfăcut, asemenea unui Prospero malefic, vedea şi se bucura de efectele furtunii pe care a stârnit-o.

Acum, la vremea ieşirii din năuceală, îmi dau seama că regizorul ucrainean a mers încă şi mai departe. Că sala în care eram adunați laolaltă, actori, spectatori, tehnicieni, era şi ea o cuşcă. Una imensă. Cea mai mare cu putință. În care am intrat din proprie voință. Şi că regizorul Andriy Zholdak, în calitate de dresor, jubila că ne stăpâneşte. Noi, spectatorii, refăceam, într-un anume chip şi, din fericire, doar în răstimpul celor două ore şi trei sferturi cât a durat spectacolul, povestea acelor oameni care şi-au cumpărat un Revelion în Thailanda şi care, din pricina unui tsunami petrecut în Indonezia, au pierit. Sigur, cu marea diferență că la capătul a aproape trei ore de supliciu, noi am scăpat cu viață. „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu", exclama unul dintre personajele lui Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.* Ne-a acoperit imaginația fără măsură a lui Zholdak, scriu eu, la ceasul dezmeticirii.

Mi-am revenit, cred, suficient în simțiri spre a spune că mie mi se pare frustrant şi nedrept atunci când cineva, fie el şi un mare regizor, cu suficiente înfăptuiri anterioare care să îl îndreptățească la un astfel de calificativ, să pună semnul de egalitate între teatru şi supliciu. Cu riscul de a fi taxat drept retrograd şi opac la nou, la experiență şi experiment, spun şi scriu că nu aş mai dori să fiu foarte curând din nou pradă unei situații asemenea celei descrise mai sus. Când voi resimți însă dorința unor astfel de senzații tari, voi şti cui să mă adresez.

Foto: Mihaela Marin

Adrian MIHALACHE

WOYZECK

în naveta spațială

Prietenul Sibiului, Andryi Zholdak, nu putea lipsi din Festival, unde îi erau aşteptate, cu interes, „inOvațiile". Cea mai evidentă dintre acestea a fost schimbarea de *look*: a renunțat la şuvița subțire de păr care i se legăna pe creştet. În rest, nu ne-a oferit mari noutăți. Spectacolul după *Woyzeck* de Georg Büchner, jucat de trupa sa ucraineană, urmeză formula cunoscută din *Viața cu un idiot*: aceleaşi cubicule cu pereți transparenți, în care se desfăşoară acțiuni paralele, aceleaşi combinații între scene *live* şi imagini filmate în timp real, acelaşi paroxism în interpretarea actorilor. Față de efervescența imaginilor din *Othello* sau de polifonia tensionată şi bine orchestrată din *Viața cu un idiot*, propunerea de față dezamăgeşte. Ideile regizorale, destul de puține, sunt materializate în acțiuni repetate până la agasare. Actorii se tot fâțâie prin fața publicului, defilând de la o extremitate la alta a spațiului de joc. Polițiştii îi bat iar şi iar pe protagonişti cu sălbăticie, apoi se

excită de la propria violență şi trec la partide de sex între ei sau cu animale de butaforie. Ar fi însă nedrept să privim lucrurile în acest mod reducționist. În pofida tuturor neajunsurilor sale, spectacolul este viu, emoționant, debordant de energie, cu un ritm bine susținut.

Andryi Zholdak mărturiseşte într-un interviu (din excelenta carte coordonată de George Banu, *Repetițiile şi teatrul reînnoit*, tipărită de Editura Nemira şi lansată cu prilejul festivalului sibian) că „trebuie să te comporți cu scena de parcă te-ai afla pe o navă spațială“ (pag. 319). În această remarcă aparent obscură se află cheia montării. La început, *Woyzeck* şi *Marie* se află într-o lume atemporală, care este, de fapt, lumea lui Büchner, desprinsă de circumstanțele epocii în care a trăit acesta. Apoi, regizorul introduce mărcile contemporaneității, prin polițiştii brutali şi prin cabinetul ministerial în care tronează portretul Iuliei Timoşenko.

În cele din urmă, acțiunea este transpusă în viitor, pe o navă cosmică, în care eroii rătăcesc prin univers, clamându-şi ardoarea şi disperarea. Trecerea de la generalul uman la particularul social şi, de aici, la universalul cosmic dă spectacolului anvergură şi acea dimensiune romantică, de care Büchner s-a ferit, dar care nu e neapărat nepotrivită. Este drept că, uneori, romantismul înalt cade în romanță. Astfel, uneori, iubindu-se sub firmament, Woyzeck şi Marie reeditează fără voie cuplul *Miroiu–Mona* din *Steaua fără nume*.

Există o noutate şi în lucrul cu actorii. La vremea premierei de la Sibiu a spectacolului *Viața cu un idiot*, Zholdak teoretiza maniera lui agresivă, spunând că, în felul acesta, bietul actor maltratat trezeşte compasiunea publicului, care empatizează mai bine cu el. Acum vede în actor un principiu feminin pe care regizorul este chemat să-l fecundeze: „actorii sunt femei, ei sunt o floare de forma unui vagin... care naşte semințe: roluri, cuvinte, sunete, mişcări psihic. Regizorul trebuie să poată intra în actor şi depinde de fiecare actor în parte cât de mult poate el să lase un regizor să intre în vaginul său. Regizorul e un penis, o putere, un zeu al inseminării. Cu sperma, forța şi pasiunea sa, el trebuie să intre în actorul-vagin şi să-l frângă, să se unească cu el“ (*op. cit.*, pag. 309–310).

În ciuda umorului involuntar, metafora pare să exprime destul de adecvat noua atitudine a lui Zholdak față de actori: el nu mai e, de acum, un agresor, ci un violator. Judecând după interpretarea sinceră, plină de energie şi de entuziasm a actorilor, se pare că actul respectiv a fost unul reuşit şi bine gustat de toate părțile implicate. Desigur, sexualizarea metaforică a relației regizor–actor are drept consecință un interes sporit pentru interpreții tineri, cu condiția de neîndeplinit ca aceştia să posede şi o vastă experiență: „Sunt într-o fază în care îmi plac artiştii tineri. Pentru mine e bine ca actorii să fie tineri, dar să aibă deja experiență, pentru că îmi este lene să-i mai învăț. Eu lucrez foarte rapid şi nu ar mai trebui să existe instruire“ (*op. cit.*, pag. 314).

AGENCY CULTURE, UCRAINA – Woyzeck **după Georg Büchner. Regia şi adaptarea: Andriy Zholdak. Dramaturgia: Carl Hegemann. Decorul: Andriy Zholdak & Tita Dimova. Costumele: Tita Dimova. Muzica: Vladimir Klykov. Data reprezentației: 4 iunie 2009.**

Crenguța MANEA

Jurnal de-o zi

Mi-am început fără noroc ediția din acest an a **FITS**. Am ajuns la Sibiu după o furtună care s-a transformat într-o ploaie rece, ca de noiembrie, şi am nimerit la singurul spectacol la care se mai putea intra, la acea oră târzie din noapte, *Manimation* (Nadine Bommer Dance Company, Israel); cei cinci dansatori aveau o tehnică destul de oarecare, spațiul de joc descria o cafenea la fel de obişnuită, în care situațiile, mai mult sau mai puțin comice, se desfăşurau în ritm de desene animate, tehnica de scenă nu impresiona în mod deosebit, iar spectacolul a fost primit cu amabilitate de public. Dar, pentru mine, era doar prima noapte de Festival şi aveam curiozitatea vie... Nu m-am dat bătută.

Dimineața următoare a început cu spectacolul-lectură *Pumpgirl* care a avut loc în prezența autoarei, irlandeza Abbie Spallen; am aflat cum un cuplu tânăr, căsătorit, traversează o acută înstrăinare pe care dramaturgul alege să o exprime în limbajul argotic al marginalilor: descrierea câtorva bătăi, a câtorva episoade de tehnică erotică şi cam atât. Nimic nou sub soare...

În aceeaşi zi şi din aceeaşi serie, *Noah şi floarea de turn* de Sean McLoughlin, regia Jim Culleton, este povestea întâlnirii, într-un *pub*, dintre o fată şi un băiat, dar ea – povestea, ca şi fata – nu trece rampa, în ciuda faptului că Fishamble: The New Play Company (Irlanda) este o companie teatrală cu o onorabilă „panoplie".

Pe afişul zilei se găsea şi o producție a Teatrului Național „Radu Stanca", *Love Factory* de Darko Lukić, regia Robert Raponja. Am asistat la o înşiruire abracadabrantă, cu iz de telenovelă, ridicolă şi ateatrală, a unor întâmplări din culisele teatrului, ale televiziunii şi la rizibila evocare a fantomelor unor *celebrissime*: Sarah Bernhardt, Marie Duplessis (modelul lui Dumas-fiul pentru Marguerite Gauthier), Greta Garbo, iluzii care bântuie imaginarul Ninei, actrița eroină din spectacol; nu se poate să nu faci asocierea cu Zarecinaia...dar nu-l bănuim nici pe autor, nici pe regizor că ar avea ceva în comun cu Cehov... Dimpotrivă! Nu m-am putut salva, aşa cum nici Ofelia Popii, interpreta *Ninei*, nu a putut să o facă; pentru mine, nu e prima experiență de acest fel şi nu cred că va fi nici ultima, dar sper şi îi doresc Ofeliei, cu întreg respectul pentru talentul şi dăruirea ei scenică, să nu i se mai întâmple.

Şi seara de festival a continuat cu un alt spectacol, pe care l-am ales, de data aceasta, după preferințe şi intuiții de cititor şi cinefil – o dramatizare după capodopera lui Cehov *Doamna cu cățelul* (Kote Marjanishvili State Drama Theatre, Tbilisi), adaptarea, regia şi decorul Levan Tsuladze. Era premiul de răbdare – pentru întreaga zi – pe care-l aşteptam şi consider că îl şi meritam, alături de toți ceilalți spectatori, tovarăşi de arme şi de suferință.

Spectacolul începe cu momentul unui soldat din Armata Roşie; cu un rest de uniformă, în avanscenă, în fața cortinei lăsate care permite vederii spectatorilor doar deplasarea picioarelor unei mulțimi dezorientate, personajul evocă lumea de dinaintea „Marii" Revoluții din Octombrie, iar momentul culminează cu strigătul „Ce-ați făcut cu lalta mea?". Pe acest strigăt, cortina se ridică şi dezvăluie un decor esențializat, o fâşie de nisip, silueta unui turn miniatural, câteva pânze, o construcție modulară de mici dimensiuni, care să permită jocul păpuşilor animate de sfori şi al

Biblioteca Județeană MUREŞ TÂRGU MUREŞ

Scenă din *Manimation*

artiştilor păpuşari, şi care, cu modificări flexibile, poate fi o parte a unui debarcader, o terasă sau faţada unei vile la mare; culori discrete, mult alb, tonuri de dantelă îngălbenită la costume, lumina caldă a nisipului. Şi mulţimea estivală de vilegiaturişti, păpuşi mânuite cu vivacitate de actorii păpuşari. Am răsfoit un volum Cehov care reproduce o fotografie de epocă a vilei scriitorului de la Ialta, o imagine care are în prim-plan grădina şi în planul doi clădirea, cu o terasă şi un foişor. Ceva din detaliile acestei imagini trimiteau la lumea veselă a vacanţelor, amestec de muzică, dans, de frivolitate care poate glisa, nu ştim cum, în ceva cu neputinţă de păstrat altfel decât în amintire, senzaţia „camerei copiilor" din *Livada de vişini*, de confruntare a emoţiilor – uneori şi a sentimentelor –, cu durata, luptă pe care o purtăm mereu chiar dacă simţim, ştim că nu o vom câştiga niciodată; acestea toate existau şi în atmosfera spectacolului *Doamna cu căţelul*. Cehov nota în ultima pagină a scurtei nuvele: *„... Viaţa personală a fiecărui individ este o taină şi poate de aceea oamenii civilizaţi luptă atât de mult pentru respectarea secretelor personale"*.

Regizorul spune imposibila, ascunsa şi vinovata, dar de neocolit, poveste de dragoste dintre *Anna Sergheevna* şi *Gurov*, având în distribuţie doi actori, Nika Tavadze şi Nanka Kalatozishvili, cuplu ce funcţionează impecabil în scenă – dialog gestual precis, intenţii preluate, tonuri armonice de voce (incredibil ce frumos suna georgiana în rostirea celor doi!), compoziţie echilibrată, intensitate convingătoare de joc. Păpuşile, cele care-i înfăţişează pe cei doi şi continuă pe anumite fragmente ale spectacoluluiu prezenţa protagoniştilor, au linii care amintesc de personajele lui Modigliani, sugerează dorinţa ambilor amanţi de a scoate iubirea lor dintr-un prezent ostil şi un viitor incert şi de o fixa într-o dimensiune atemporală. Fără sorţi de izbândă încercare şi atât de omenească...

Nika TAVADZE şi Nanka KALATOZISHVILI în *Doamna cu căţelul*, după Cehov. Regia: Levan Tsuladze

Levan Tsuladze decupează pentru scenă cu o susţinută tehnică a miniaturii ca şi a compoziţiei de ansamblu, spectacolul *Doamna cu căţelul* fiind o reuşită într-o cheie care se detaşează net de agresivitatea contemporană a limbajului teatral sau de supradimensionarea soluţiilor scenografice. Iar alăturarea perspectivei istorice şi sociale de cea a vieţii afective, strict personale a unui om, devine atât de dramatică şi emoţionantă! Cine ştie cum şi dacă nu cumva funcţionarul de bancă Gurov nu este unul dintre aceia, mulţi, nenumăraţi, pe care „Marea Revoluţie" i-a spulberat. Ca şi felul lor de a trăi.

„... Dacă adânceşti bine lucrurile, totul pe lumea aceasta e minunat, totul afară de ceea ce noi gândim sau facem atunci când uităm de scopurile supreme ale vieţii, când uităm menirea noastră de oameni" – notează, de asemenea, Cehov în *Doamna cu căţelul*. Tsuladze ne-a amintit această menire cu spectacolul său.

Ultimul spectacol al zilei – de fapt al nopţii, *Studiu asupra Medeei* (Teatro Stabile dell'Umbria, Italia), dramaturgia Federico Bellini, în regia lui Antonio Latella (prezent şi la Bucureşti, în urmă cu câteva stagiuni, la Teatrul Bulandra) – a prezentat un inventar al mijloacelor teatrale şocante de la sfârşitul anilor '60: nuditate, sexualitate explicită, violenţă. Evident, personajul pus în circulaţie de tragicii greci aduce pe scenă teme care pot fi exprimate şi astfel; dar eu reproşez spectacolului simpla inventariere, dezarticularea, urâtul neartistic.

Chiar dacă ne mai supără unul sau altul, uneori, poate, şi mai multe dintre spectacolele FITS, făcând haz-de-necaz sau bodogănind le trecem între paranteze pentru bucuria descoperii unui alt spectacol sau a unei trupe, sau a unui artist de valoare. Şi abia aşteptăm ediţia următoare, cu noi întâlniri, cu noi întâmplări, uneori cu aceiaşi oameni de care avem nevoie.

Ion PARHON

Tradiţie şi modernitate în TITUS ANDRONICUS

Între spectacolele de o impresionantă dimensiune valorică prezente pe scena celei de-a XVI-a ediţie a Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu, un loc de prim-plan, inconfundabil, l-a ocupat acela cu *Titus Andronicus*, de William Shakespeare, prezentat de compania japoneză „Yamanote Jijosha", în viziunea talentatului regizor Masahiro Yasuda. Conceput în stilul „jojo-han", care, asemeni altor vechi modalităţi de limbaj ce particularizează evoluţia artei spectacolului japonez, cum sunt *kyogen*, *Nô*, *kabuki*, acest spectacol, oferit pe scena Teatrului Naţional „Radu Stanca" la zece ani de la premiera sa, impune o remarcabilă interferenţă între textul shakespearian şi cultura orientală, la care se adaugă, în chip edificator şi memorabil, accentele unei incitante conotaţii cu privire la violenţă şi terorism, la proliferarea răului din zilele noastre, ce tinde să pulverizeze barierele dintre „călăii" şi „victimele" cuprinse în perfidul carusel al răzbunărilor şi al morţii.

Într-un spaţiu surprinzător de restrâns, din mijlocul scenei – ca o „cameră de ceai", cum afirmau realizatorii, la conferinţa de presă –, se află puţine obiecte,

Foto: Mihaela Marin

între care un televizor, un frigider şi un cuptor cu microunde. Timp de aproape 90 de minute, cumplitele evenimente din tragedia shakespeariană sunt desfăşurate în chip ingenios, cu o putere de concentrare, o plasticitate şi o forţă evocatoare de-a dreptul uimitoare, ce dau impresia unor „tablouri" derulate într-o succesiune când abia sesizabilă, când bruscă şi pregnantă, mereu încărcată de mister şi de o viziune poetică asupra virtuţilor metaforice ale teatrului, înfăţişate prin gest, mimică şi mişcare, ca elemente menite să completeze ori să se substituie cuvântului. Potrivit regizorului, teatrul practicat de această trupă trebuie să fie „ca o carte cu desene pentru copii", pline de conţinut, de expresivitate şi de putere de seducţie.

Caracterizată de rafinament, de mutaţii bine controlate în ce priveşte ritmul, urmărite când sincronic, când într-un evident contrapunct, mişcarea se relevă pe mai multe paliere, mai întâi, intrările şi ieşirile din scenă, foarte delicate, ca un tăcut „glissando", sugerând însă alte şi alte motivaţii lăuntrice, apoi mobilitatea atitudinilor şi a gesturilor interpreţilor, alcătuind un „dialog" complementar textului şi, în fine, schimbarea raporturilor plastice dintre personajul activ, purtător de replică, întotdeauna aflat în poziţie verticală, într-un deliberat imobilism, şi personajele reactive, obligate la o poziţie înclinată faţă de cel care vorbeşte, evitând în chip manifest verticalitatea. Potrivit chiar spuselor regizorului, această din urmă configuraţie a mişcării defineşte o instabilitate emblematică pentru condiţia umană la începutul mileniului III, pentru nesiguranţa, temerile şi îndoielile ce se ivesc şi în viaţa trăitorilor unei Japonii altfel prospere din punct de vedere economic. Această mişcare

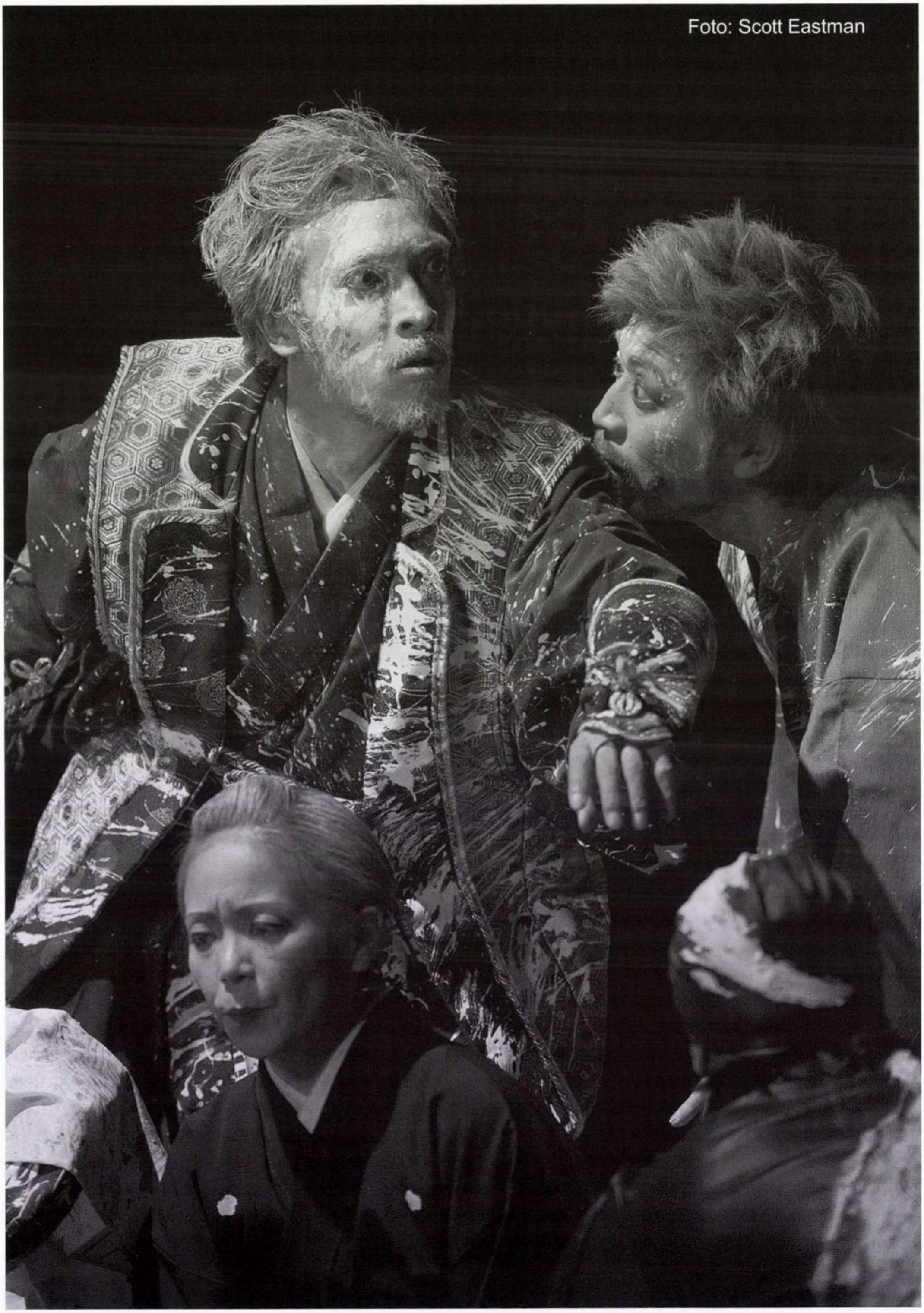


Foto: Scott Eastman

corporală, de o logică şi coerenţă bazate pe o pilduitoare disciplină profesională, individuală şi colectivă, este însoţită de o frazare viu colorată, cu extraordinare inflexiuni vocale şi accente de paroxism dramatic, toate acestea conferind stilului *yogo-han*, vechi de şase secole, puterea unei memorabile seducţii în rândul publicului care a umplut sala teatrului sibian şi a marcat în final, cu furtuni de aplauze şi ovaţii, succesul acestei demonstraţii de virtuozitate profesională şi atractivitate în restituirea textului clasic.

Pe fundalul acestui vechi limbaj gestual de o mare varietate, ce continuă să intereseze şi să provoace admiraţia europenilor, am sesizat două înfăţişări scenice gândite întotdeauna la fel, ca un laitmotiv plastic, care, în ciuda diferenţelor caracterologice şi a costumaţiei diferite, tinde să exprime esenţa comună a existenţei eroilor unui timp populat de fapte dramatice şi premoniţii cenuşii, sub semnul violenţei, al manipulării şi al crimei. Astfel, se ivesc pe de-o parte violurile, exprimate prin mişcări spasmodice şi uşor ilare, dezvăluind aceeaşi sălbatică descătuşare a pasiunilor carnale şi a impulsurilor neguroase ale subconştientului, iar pe de altă parte, moartea eroilor, înfăţişată şi ea mereu la fel, printr-o rostogolire perfectă, pe spate, cu capul în jos, într-un scurt stop-cadru, urmat de prăbuşirea în somnul înţepenit al sfârşitului. Este expresia contopirii destinului „călăilor" şi al „victimelor", în acest teribil „domino" al morţii, scăpat de sub controlul raţiunii, ca o efigie a Răului universal şi atotcuprinzător, când şi când comentată de soţia lui Titus Andronicus, personaj inventat de regizor spre a depune mărturie asupra adevărului celor întâmplate.

Rar mi-a fost dat să întâlnesc o asemenea consecvenţă stilistică şi o densitate fascinantă a conflictului, realizată prin ritm, cuvânt, mimică, atitudine, gest, prin cromatica vestimentară şi inserţiile sonore, toate acestea contribuind la obţinerea unui efect emoţional adeseori seismic. Fireşte, succesul viziunii regizorale s-a bazat pe minunatele aptitudini interpretative ale trupei, în rândul căreia, pe genericul performanţei colective, ne-au rămas în memorie energicele şi impresionantele evoluţii ale unor actori ca Junko Kurashina (*Tamora*), Kohki Ura (*Titus Andronicus*), Yoshiro Yamamoto (*Aaron*), Emi Yamaguchi (*Lavinia*), Kazuhiro Saiki (*Demetrius*), Yoshinobu Iwabuchi (*Chiron*) şi nu numai aceştia. La peste un deceniu de la extraordinarul spectacol *Titus Andronicus* cu Ştefan Iordache în rolul titular, realizat la Naţionalul craiovean sub bagheta lui Silviu Purcărete, care a ridicat sala în picioare la Stockholm, în Festivalul Convenţiei Teatrale Europene, am urmărit la Sibiu o peremptorie dovadă „japoneză" a căilor atât de diferite prin care textul shakespearian îşi poate afirma strălucirea şi perenitatea impunând o poetică descifrare a atrocităţii, în faţa publicului contemporan. Este şi acesta un argument ce consfinţeşte frumuseţea teatrului şi dreptul său la o nepieritoare tinereţe.

Compania Yamanote Jijosha (Japonia) – Titus Andronicus **de William Shakespeare. Regia: Masahiro Yasuda. Lumini: Yuji Sekiguchi. Sunet: Kohei Saimi, Masako Watanabe şi Yoko Takeuchi. Cu: Mayumi Mizuyori (*Soţia lui Titus Andronicus*), Kohei Yamada (*Saturninus*), Takashi Nonoshita (*Bassianus*), Junko Kurashina (*Tamora*), Yoshiro Yamamoto (*Aaron*), Kazuhiro Saiki (*Demetrius*), Yoshinobu Iwabuchi (*Chiron*), Takashi Nonoshita (*Emillius*), Kohki Ura (*Titus Andronicus*), So Mimura (*Marcus Andronicus*), Takeshi Kawamura (*Lucius*), Hodaka Mitsui (*Quintus*), Mami Koshiya (*Martius*), Emi Yamaguchi (*Lavinia*), Marie Ueda (*Lucius tânăr*). Data reprezentaţiei: 29 mai 2009.**

Adrian MIHALACHE

Shakespeare în Japonia

Pe măsură ce s-a maturizat, Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu şi-a stabilizat aria de opţiuni. Se întâmplă ca în cazul unor gazde mondene, care invită tot felul de personalităţi, pentru a se fixa ulterior la un cerc de prieteni, cărora le oferă, doar din când în când, câte o surpriză. Avantajul este o certitudine în privinţa calităţii, reversul medaliei este o diminuare a noutăţii. Ediţia a XVI-a, numită InOvaţii, s-a aflat mai mult sub semnul ovaţiilor, decât al inovaţiilor.

Trupa japoneză *Yamanote Jijosha* a fost una dintre noutăţile oferite pentru delectare, dar şi pentru învăţare. După ce ediţiile anterioare ale *Festsib* ne-au familiarizat cu genurile tradiţionale *kabuki* şi *kyogen*, am cunoscut, pentru prima oară, genul *Yojohan*. Termenul semnifică patru rogojini (*tatami*) şi jumătate, adică un spaţiu central de joc de cca. opt metri pătraţi. Este chiar spaţiul recomandat pentru desfăşurarea optimă a ceremoniei ceaiului, dar şi cel standard al camerei de zi din apartamentele japoneze moderne. Spectacolul ***Titus Andronicus***, una dintre cele mai bune înscenări ale piesei lui Shakespeare, ne face să credem că regizorul Masahiro Yasuda nu urmăreşte o restituţie muzeală a stilului de joc *Yojohan*, ci o adaptare inteligentă a lui la sensibilitatea contemporană. Actorii se deplasează în tăcere, adunaţi în ei înşişi, ca şi cum s-ar strecura prin coridoare înguste. Odată ajunşi în spaţiul propriu-zis de joc, încremenesc în posturi contorsionate, cu centrul de greutate deplasat faţă de punctul normal de echilibru, formând tablouri vivante de grup, care amintesc întrucâtva de cele imaginate de Mihai Măniuţiu în al său *Richard al III-lea*. Din aceste poziţii, izbucnesc replicile strigate cu duritate. Alte adaptări japoneze după Shakespeare, cum au fost cele după *Othello* şi *Macbeth*, propuse de Theatre du Sygne, au încercat să contruiască o punte de legătură între cultura japoneză şi cea europeană. Nu este cazul aici. Regizorul transpune piesa în mediul strict japonez, aşa cum făcuse mai demult Akira Kurosawa în *Tronul însângerat*. Spre deosebire, însă, de acesta din urmă, Masahiro Ohida trimite nu doar la istorie, ci şi la contemporaneitate. Lectura sa dramatică ambiţionează să ofere chiar o interpretare a terorismului de astăzi, dar trimiterea este forţată, dat fiind faptul că victimele masacrelor din *Titus Andronicus* sunt persoane individualizate, nu colectivităţi anonime. Aducerea la zi se manifestă îndeosebi prin scenografie. Ştirile sunt urmărite la televizor, ce-i drept, unul fără imagine, membrele retezate sunt păstrate la frigider, iar măruntaiele fiilor Tamorei sunt gătite la microunde. Romanii sunt îmbrăcaţi în kimonouri tradiţionale, în timp ce goţii, în costume europene stilizate. Cu toate sunt stropite cu vopsea, în maniera tablourilor lui Jackson Pollock. Sugestia este de conflict între civilizaţii.

Adaptarea, ingenioasă, mi se pare superioară celei a lui Heiner Müller. Nevasta lui Titus Andronicus se află mereu pe scenă şi evocă grozăviile întâmplate, în timp ce, cu mişcări măsurate, îşi pregăteşte ceaiuri şi aranjează rufăria. Interesant, aceasta din urmă va deveni, pe parcurs, un simbol al armelor ucigătoare. Dicţia ei modulată contrastează cu zbieretele cam monotone ale celorlalte personaje, care intră în scenă pe măsură ce sunt pomenite. Gesturile de agresiune – tăieri de membre, violuri – sunt expresive şi atent stilizate. Moartea unui personaj este simbolizată printr-o tumbă inversată. Textul redus la esenţial îşi păstrează virtuţile poetice. Teza că violenţa este rezultatul contrastelor culturale este discutabilă, dar bine susţinută. Astfel, totul pare

să se declanşeze de la înamorarea subită a împăratului Saturninus de regina gotă Tamora, prizoniera lui. Situaţia seamănă cu cea din *Berenice*. Împăratul Titus (Vespasian, nu Andronicus) este îndrăgostit de prinţesa ebree Berenice, pe care a cunoscut-o în timp ce îi pustia ţara învinsă. Ştim că a renunţat în ultimul moment să o ia de nevastă şi să o facă stăpână a Romei. Ne putem întreba dacă, în caz contrar, s-ar fi declanşat un lanţ de nenorociri asemănător celei din piesa lui Shakespeare.

Actorii dovedesc o pregătire complexă, susţinută de exerciţii sistematice de improvizaţie şi de concentrare. Se vede că tratatul lui Zeami le este carte de căpătâi, dar şi că îl urmează în spiritul, nu doar în litera lui.

De două ori Vişniec

Perseverenţa lui Matei Vişniec începe să dea roade, el fiind o prezenţă inconturnabilă în peisajul teatral internaţional. Parisul ezită încă să-i deschidă porţile, dar Chicago deja s-a predat. Acolo, la distinsul şi dinamicul teatru Trap Door, Radu Alexandru Nica a montat ***Caii la fereastră***, spectacol care a putut fi văzut şi la Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu, în ambianţa specială a bisericii din Cisnădioara.

Dramaturgul pune în scenă trei situaţii în care războiul rupe cu brutalitate legătura dintre bărbat şi femeie. Fiul este despărţit de mamă, tatăl, de fiică, soţul, de soţie. O permutare inteligentă face ca mesagerul, care încheie un episod printr-o veste lugubră, să devină protagonistul episodului următor. Tema a fost de prea multe ori tratată melodramatic, ca în *Zboară cocorii*. Atât autorul, cât şi regizorul nu cad însă în această capcană. Anunţarea festivă a veştilor privind bătăliile şi victoriile, într-o totală dezordine cronologică, dă de la început tonul parodic al spectacolului. Foarte bune sunt cele două episoade de la început (mamă–fiu) şi de la sfârşit (soţ–soţie), cel median, între fiica şi tatăl mutilat aducând prea mult aminte de spectacolele inspirate de războiul din Vietnam. Radu Alexandru Nica s-a confruntat cu două dificultăţi, pe care a ştiut să le surmonteze cu brio. Actorii americani nu sunt chiar grozavi, căci ei trebuie să-şi câştige existenţa din activităţi paralele cu teatrul. Sunt însă dinamici, au o condiţie fizică excelentă. De aceea, regizorul a mizat mult pe mişcare: alergări rapide, salturi spectaculoase. Spaţiul de la Cisnădioara fiind considerabil mai mare decât cel al scenei de la Chicago, a fost nevoie de amplificarea şi accelerarea deplasărilor. Deschiderea porţilor a făcut ca spaţiul de joc să comunice cu cel natural, rezultând o atmosferă de poezie care a potenţat metafora „cailor la fereastră".

Celălalt spectacol după Matei Vişniec a fost ***Femeia ţintă şi cei zece amanţi***, piesă cam prea mult tributară poeticului absurd. Coproducţia dintre Teatrul Naţional Radu Stanca şi Théâtre de la Licorne din Lille a fost regizată de Claire Dancoisne. A beneficiat de frumoasa scenografie a Liei Manţoc şi de muzica inspirată a lui Vasile Şirli. Mi-e destul de greu să înţeleg ce anume i-a inspirat pe cei doi. Subiectul, mai curând pretextul, este subţire. O locuinţă labirintică, misterioasă, aparţinând, se pare, unor actori ambulanţi este locul unei crime, zadarnic investigată de un inspector împiedicat. Persoana înjunghiată se răzbună, ieşind din mormânt şi întreţinând relaţii sexuale în serie. Regizoarea a mizat pe combinarea dintre corpul actorului şi marionetă, soluţie experimentată şi de alţii, chiar mai bine. Nu se poate nega meritul actorilor Diana Fufezan, Cristina Ragos şi Ciprian Scurtea. Ei sunt expresivi, îndemânatici şi cu un bun autocontrol, dar miza spectacolului e prea mică, iar exagerarea poeticului vizual îi dă un aer pretenţios.

Scenă din *Femeia țintă*... Regia: Claire Dancoisne

Foto: Stefan Jammer

Scenă din *Cai la fereastră*. Regia: Radu Alexandru Nica

Foto: Scott Eastman

Ion PARHON

„Caii la fereastră" în decor medieval

După spectacolul cu *Angajare de clovn*, din 2007, regizorul sibian Radu Alexandru Nica şi-a continuat incursiunea în universul dramaturgiei lui Matei Vişniec, montând la Chicago piesa *Caii la fereastră*. A ales în acest scop o tânără companie (una dintre cele peste trei sute, aflate în acel oraş!), care îşi desfăşoară activitatea într-un cartier pitoresc, Bucktown, cândva rău famat, iar astăzi populat de numeroase teatre mici, galerii, baruri şi cafenele căutate îndeosebi de artişti etc. Interpreţii nu trăiesc din tèatru, lucrează fiecare în cu totul alte domenii, iar cele 40 de repetiţii, din această cauză „strecurate" printre obligaţiile de serviciu, au necesitat uneori o renunţare la ziua de lucru, cu fireştile pierderi băneşti. Bugetul spectacolului a fost cam de 10–12 ori mai mic decât unul obişnuit în ţară, ne-a informat regizorul. A rezultat un spectacol bine primit de public, într-un spaţiu intim, cochet, cu decor limitativ, dar care avea particularitatea de a putea fi urmărit şi de trecători, printr-o uşă permanent deschisă, ceea ce conferea o relaţie deosebită între privitori şi interpreţi.

Organizat în colaborare cu Institutul Cultural Român din New York şi cu Serviciul Cultural Francez din Chicago, spectacolul a fost invitat la FITS, unde, spre surprinderea, dar şi entuziasmul trupei, i s-a rezervat spaţiul pitoresc din vechea catedrală de la Cisnădioara. Aici, cu şi mai puţine elemente de decor, dar cu avantajul sobrietăţii, al asprimii şi, totodată, al expresivităţii reci şi misterioase conferite de zidurile venerabilei cetăţi, înconjurată de tăceri abisale sau, rareori, de zgomotele îndepărtate şi surprinzătoare ale vreunui musafir al văzduhului, spectacolul, ne spune regizorul, s-a înfăţişat altfel decât la el „acasă", la Chicago, ori decât la Bucureşti, unde s-a jucat la puţine zile de la reprezentaţia sibiană.

Povestea celor trei femei, o mamă, o soţie şi o fiică, confruntate cu spectrul morţii bărbaţilor plecaţi pe front, îşi află pertinente conotaţii dramatice legate nu numai de natura absurdă şi de consecinţele tragice ale războiului, ci şi de conflictul petrecut înlăuntrul familiei, în relaţia dintre bărbaţi şi femei, cu manifestă deschidere către teme universale circumscrise singurătăţii şi alienării. Apariţia, în rolul *Mesagerului*, a aceluiaşi actor din primele secvenţe ale spectacolului – construit din trei părţi bine integrate ansamblului –, conferă şi ea încă o picătură de mister interogativ discursului despre viaţă şi moarte, în care acest mesager poate însemna o proiecţie a gândurilor personajelor, ce pătrunde în intimitatea existenţei lor cotidiene. Această apariţie, gândită de regizor la limita dintre realitate şi ficţiune, deschide calea receptării întrebărilor cu privire la memorie şi la relaţia afectivă cu cei care au murit, la unele „clasificări" ale imaginii celor apropiaţi, ce riscă să concureze însăşi identitatea lor reală.

Mariajul rafinat dintre numeroasele accente comice şi groteşti şi substratul dramatic al conflictului, mişcarea scenică alertă, inspirat adecvată decorului natural oferit de catedrală, pun în lumină gama largă de stări afective ale eroilor, de la fulgurantele impulsuri erotice, la crizele de comunicare, protestul, stupefacţia sau deznădejdea personajelor. Atractivitatea unor situaţii scenice dedicate sacrificiilor

Foto: Scott Eastman

cerute de război, greu de pus sub semnul patriotismului, valabile din păcate şi pentru ţara noastră, nu numai pentru spaţiul american, dar mai ales imaginea unei feminităţi ultragiate de evenimentele din jurul unui flagel, ce nu şi-a pierdut nimic din forţa lui distrugătoare, se însoţeşte în chip remarcabil cu acea presupusă vecinătate poetică a „cailor la fereastră", întrezărită de eroii care, chiar şi atunci când uriaşa poartă spre libertate se deschide, nu ştiu să preţuiască şi să valorifice această posibilitate, sinonimă în planul mesajului cu democraţia şi normalitatea.

Spectacolul ne rămâne în memorie pentru toate aceste semnificaţii şi, nu mai puţin, prin frecventele şi ingenioasele ruperi de ritm, prin energia pusă în mişcare, adică prin ardoarea extraordinară a jocului protagoniştilor, sesizabilă nu numai pe feţele şi în gesturile lor, dar şi în... rănile dezvăluite privirilor unei asistenţe record la Cisnădioara, ca semn al contactului interpreţilor cu zidurile şi cu podeaua de piatră ce va fi păstrat poate cel mai bine dovada dăruirii lor exemplare pe altarul teatrului. „În fiece reprezentaţie, aceşti interpreţi care au felurite joburi şi nu trăiesc din teatru, dar fac sacrificii extraordinare de dragul teatrului, uneori fără să câştige, ci pierzând din banii lor, îţi dau senzaţia că parcă şi-ar valorifica şansa vieţii, că este ultimul lor spectacol. Altfel spus: ori acum, ori niciodată! Este minunat să lucrezi într-o asemenea stare de spirit, de dorinţă şi de disponibilitate pentru performanţă", ne spune Radu Alexandru Nica. Iar spectacolul de la Cisnădioara nu a făcut decât să dea chip şi adevăr spuselor sale.

Crenguța MANEA

Războiul la fereastre

Trap Door Theatre (Chicago, S.U.A.) a prezentat în FITS, ediția 2009, o montare după unul dintre primele texte dramatice ale lui Matei Vişniec – distins de curând, în iunie a.c., cu **Le Prix Européen** pentru teatru de către Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, Franța – *Caii la fereastră*, regia Radu Alexandru Nica, o producție în colaborare cu Institutul Cultural Român din New York şi Serviciul Cultural Francez din Chicago. Încă de la începutul anilor '90, Trap Door a fost prezentă în circuit teatral european, la Berlin, Paris, Stockholm; una dintre direcțiile acestei companii este de „a importa" în Statele Unite tendințe actuale din teatrul european, de a-l face cunoscut prin spectacolele create după texte ale dramaturgilor europeni şi prin oameni de teatru invitați să lucreze la sediul din Chicago.

Radu Alexandru Nica reuneşte în ***Caii la fereastră***, spectacol prezentat în biserica Cetății Cisnădioara – nu tocmai inspirată alegerea acestei locații pentru reprezentația din Festival, fiindcă dispunerea rândurilor de scaune destinate spectatorilor, frontal față de spațiul de joc, nu asigura vizibilitatea dincolo de primele patru-cinci rânduri – o distribuție formată din actori cu un bun antrenament corporal şi vocal. În cele trei secvențe dramaturgice ale piesei lui Vişniec, regizorul nu mai păstrează acelaşi personaj feminin şi acelaşi personaj masculin (indicație a autorului) şi preferă ca, odată cu modificarea relației dintre personaje – *Mamă* şi *Fiu, Fiică* şi *Tată*, respectiv *Soție* şi *Soț* – să apară şi noi actori; modificarea față de text mai constă şi în preluarea de către fiecare bărbat a rolului *Mesagerului,* trimitere subliniată la o ipocrită asumare a dezastrelor şi ororilor oricărui conflict armat şi a unei păci stabilizatoare doar în tratatele semnate, nu şi în existența cotidiană a omului obişnuit cu care se poate identifica fiecare dintre noi. Evident, în alegerea acestei piese a lui Vişniec de către companie este şi o bună strategie de marketing teatral într-o Americă sătulă de costul a două războaie care nu se mai termină (cel din Irak şi cel din Afghanistan), de aceea sensibilă la o asemenea temă prezentată şi într-un limbaj scenic direct (uniforme militare, drapele, atitudini cazone). Războiul năvăleşte peste viața de zi-cu-zi şi mitul gloriei câştigată pe câmpul de luptă încă jalonează un model masculin care mai seduce şi astăzi, cu toate eforturile demitizării şi plasării într-o zonă a grotescului.

Pentru Radu Alexandru Nica, după un *Hamlet* cu câteva soluții insolite şi o îndrăzneață, bine articulată, montare *Emilia Galotti* în termenii unei teatralități contemporane, acest spectacol realizat la Chicago este un exercițiu corect şi îi aduce regizorului o necesară experiență într-un alt sistem teatral.

Trap Door Theatre Chicago (S.U.A.) – Caii la fereastră **de Matei Vişniec. Regia: Radu Alexandru Nica. Decoruri: Ewelina Dobiesz. Costumele: Sarah Walls-Rosenberg. Lighting designer: Richard Norwood. Sunet: Bob Rokos&Sam Lewis. Cu: Beata Plich, John Stokis, Tiffany Joy Ross, John Gray, John Kahara, Holly Thomas. Data reprezentației: 5 iunie 2009.**

Plăcerea de a fi în teatru, nevoia de a înțelege

„... *Nouă ne e de ajuns să ne închipuim şi îndată imaginile prind viață de la sine*" spune *Cotrone*, personaj supranumit şi *Vrăjitorul*, pentru a o familiariza pe *Ilse*, actrița convinsă că arta ei nu se poate împlini decât printre oameni, cu vila „La Scalogna" şi personajele fanteziste de aici, cu aparițiile lor supranaturale şi, mai ales, cu un loc care scapă legității naturalului şi care poate fi invadat de miraculos. În momentele adevărate de teatru, cu tehnică de scenă ascunsă sau vizibilă, multă, puțină, cu lumini şi muzici celeste, este întotdeauna vorba despre arta şi ştiința de a pune în acțiune imaginația pentru a crea realități la fel de legitime ca şi cea unanim acceptată, iar uneori chiar mai puternice, mai bogate, mai dătătoare de sens. Este privilegiul şi scopul ultim, definitoriu, al unei arte care nu copiază viața, ci cheamă energiile ei pentru a-i da materialitate suspendată în timpul acțiunii.

Piesa ***Uriaşii munților*** aparține aşa-numitei trilogii pirandelliene a „teatrului în teatru", posibilitate pentru dramaturg de a trece dincolo de teoretizarea concepțiilor sale despre teatru, de a le da trup şi poezie scenică, de a afla cum dialoghează pe scenă aparențele cu adevărul, ce parte manifestă a lui poate fi cunoscută, ce se poate ascunde prin jocul aparențelor.

Spectacolele lui Silviu Purcărete fac din teatru locul unde „a vedea" este esențial, a vedea şi a simți că ceea ce vezi este adevărat ca joc, că actul ludic este magie care funcționează dacă eşti încredințat de acest lucru. „... dacă ați fi de meserie, v-ați lăsa amăgiți cei dintâi, pentru că e semnul adevăratului actor! Învățați de la copiii care încropesc jocul şi apoi cred în el: îl trăiesc ca şi cum ar fi adevărat". Păpuşile şi Arătările din montarea lui Purcărete cu *Uriaşii*... (Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Iaşi) reuşesc să deseneze conturul unui spațiu al posibilităților magice, lucru ce nu poate fi afirmat despre restul distribuției spectacolului care evoluează atât de nesigur în partitura dramatică încredințată, încât apare gândul dacă nu cumva profesionalismul obligatoriu i-a părăsit pe actori. Scenă după scenă este adăugată, dar montarea devine doar din ce în ce mai aglomerată, personajele rătăcesc în decor: *Cotrone* (Sergiu Tudose de nerecunoscut în inabilitățile care-i însoțesc prezența în spectacol!) împreună cu Năpăstuiții, cu *Ilse* şi cu trupa ei nu conving, actorii nu transmit drama care ar trebui să le însuflețească personajele. Spre sfârşitul anilor '90, Silviu Purcărete a montat la Bulandra *Teatrul comic*, text clasic al lui Goldoni despre această artă, prilej pentru regizor de a ironiza, de a demonta atâtea clişee care sufocă sămânța rară a unui spectacol viu. Dar, pe lângă privirea lucidă ce aşază în prim-plan o perspectivă deloc amăgitoare atunci când e vorba de orgoliile care bântuie scena, ale starurilor (fie ele dramaturg, regizor, actor) şi starletelor, ale divelor, şi schimbă culorile gloriei de o zi, îşi face loc momentul autentic de teatru, credința că există şi se poate împlini „clipa de grație plină".

„... Teatrul e pănăramă, e bâlci" – afirmația i se atribuia profesorului Silviu Purcărete (susțin surse „folclorice"!) şi prin ea atrăgea atenția studenților săi că sevele teatrului vin din sărbătorile populare, din culorile tari şi din „lumea pe dos" a carnavalului care răstoarnă ierarhiile pentru a le reinstaura mai solid.

În viziunea lui Silviu Purcărete, cabinetul Doctorului Faust (*Faust*, Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu) este un spațiu al deriziunii unit cu sala de studiu a unei cete de mânuitori de *laptop*-uri (care nu-i scuteşte de o anume retardare intelectuală); cabinetul îngrămădeşte hârțoage şi resturi ale unei culturi consumate, epuizate şi care nu mai e în stare să se înnoiască; este sufocat de maldăre de ziare, semne ale unei civilizații a provizoriului, o cunoaştere parțială, superficială, care a pierdut accesul la transcendență şi dialogul real cu dumnezeirea. Ispitirea lui *Faust*, regizată într-o construcție spectaculară de proporții cosmice de către Mefisto, se face cu acordul lui Dumnezeu. Ghemuit pe un dulap, *Mefisto* (s-a scris mult, justificat la superlativ, despre interpretarea de controlată combustie a Ofeliei Popii) joacă umilința cererii în fața Atotputernicului şi acesta îi permite creaturii sale – un Faust bătrân, dar lipsit de înțelepciune – să experimenteze dimensiunile erorii, ale iluziei, jocul devastator al aparențelor; până la urmă, e o altă posibilă cale spre cunoaştere. Regizorul foloseşte vocea actorului Ilie Gheorghe/*Faust* pentru a da sonoritate Înaltului; e posibilul semn al legăturii pe care Mefisto nu poate să o rupă. De altfel, dimensiunea metafizică a acestui spectacol se concentrează în frumusețea registrelor sonore, în corurile *à capella*, în muzica pe care Vasile Şirli a creat-o, întocmai ca o desprindere de materialitatea grea, atât de uşor de deformat, de corupt; e contrapunctul celest.

Noaptea walpurgică din *Faust*, organizată arhitectural şi plastic de regizor într-un dialog perfect cu scenograful Helmut Stürmer pe coordonatele grotescului, foamea carnavalescă de materialitate care provoacă senzualitatea insațiabilă a protagoniştilor, conduce implacabil la replica lui Faust ostenit de iluzoria împlinire a poftei şi plăcerii: *„Atunci aş zice clipei care-aleargă: / Opreşte-te, că prea frumoasă eşti"*. Odată formulată eroarea, ea trebuie şi plătită. Mefisto e prezent pentru a stăpâni în eternitate, dar e fascinat la vederea dulcilor efebi – în text sunt îngeri, numai că Silviu Purcărete ghidează apetitul erotic al lui Mefisto către sală – şi păcălit de dorință, *„... sminteala care la urmă i-a venit de hac"*, nu mai câştigă sufletul lui Faust. Jocul cu propria plăcere, plăcerea jocului cu auditoriul dislocă atenția lui Mefisto, pierde controlul prin instaurarea egalității ludice, iar Faust se pierde în schimbările succesive de planuri, în aglomerația de personaje care năvălesc în scenă, şi reuşeşte să se sustragă pactului. Un final deschis interpretărilor – diferit de cel fixat de Goethe în *Faust II*, în care eroul este absolvit grație intervenției Sfintei Fecioare şi a Puterilor Cereşti – prin care Silviu Purcărete armonizează senzualitatea vitală a teatrului pe care îl practică, adesea sub semnul excelenței, şi curiozitatea cercetătorului naturii umane, neistovită de experiențe trecute.

Am revăzut *Faust* cu interesul trezit de prima reprezentație la care am participat, în noiembrie 2007, iar publicul numeros din seara când spectacolul a fost prezentat în FITS, ediția 2009, nu era format doar din invitați străini, era cel al spectacolului şi al regizorului la Sibiu, un public care există şi în alte teatre în care montează: la Cluj, Viena sau Bonn, la Craiova şi la Budapesta, la Londra sau în alte locuri. În vara aceasta, Festivalul Internațional de la Edinburgh are pe afişul său *Faust*, o revizitare de către Silviu Purcărete a unui alt spațiu teatral de elită, unde spectacolul *Ubu Rex* (Teatrul Național Craiova) a fost primit entuziast de critică şi de public, la începutul anilor '90. Nu cred să nu convingă din nou; ar fi păcat pentru scoțieni!

Complicitatea lui Silviu Purcărete cu spectatorii, în ciuda rezervelor manifestate constant în conferințele de presă din România de a detalia subiectul, stă în capacitatea de a ne transmite bucuria, plăcerea jocului pe care o traversează şi artistul atunci când face teatru. Să fie una mefistofelică...

Scenă din *Uriaşii munţilor* de L. Pirandello

Scenă din *Faust*, după Goethe

Foto: Scott Eastman

Adrian MIHALACHE

De trei ori Purcărete

Silviu Purcărete este indiscutabil una dintre cele mai importante personalități ale regiei contemporane. A fost prezent la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu cu trei spectacole: ***Metamorfoze*** după Ovidiu, ***Faust*** după Goethe şi ***Uriaşii munților*** de Pirandello. Am mai scris despre *Faust,* realizat cu trupa Teatrului Național „Radu Stanca" îndată după premieră. Revăzut în Festival, spectacolul s-a maturizat frumos, s-a legat, fără să piardă nimic din prospețime. Micile discrepanțe stilistice s-au estompat, curgerea este mai organică. Compoziția tripartită – scena pactului, „Noaptea Valpurgiei" şi actul final al căderii şi redempțiunii – se dovedeşte solidă şi echilibrată. Rămânem cu regretul că Silviu Purcărete a renunțat, cel puțin deocamdată, să continue demersul prin punerea în scenă a celorlalte acte din partea a doua. În felul acesta, s-ar completa gama tentațiilor. Alături de fantasmele dragostei şi ale acțiunii civilizatoare, am vedea pe scenă rezolvarea diabolică a crizei economice (actul I din partea a doua, care se petrece la curtea împăratului), jocul cu codul genetic (*Homunculus*) şi finalizarea glorioasă a globalizării culturale (*Elena*). Spectacolul, care a avut succes şi în turneele din străinătate, urmează să participe la notoriul festival de la Edinburgh. Factorii de decizie au jurat solemn în Piața Mare că nu vor precupeți niciun efort pentru a-i înlesni deplasarea.

Din păcate, spectacolul *Uriaşii munţilor*, realizat la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi este un eşec, în ciuda viziunii plastice impresionante (scenografia marca Buhagiar) şi a ritmului atent controlat. Gândirea iscoditoare a regizorului abia se percepe sub vălul cenuşiu al interpretării anoste, prin care actorii nu fac decât să se achite de sarcinile de serviciu. Ei par a nu avea niciun interes pentru sensurile complicate ale piesei, pe care le reduc la schematism şi la banalitate. Echipa opune demersului regizoral o inerţie obstinată, care reuşeşte să submineze spectacolul. Se întâmplă ca în anecdota brechtiană, în care dl. Keuner notifică unui prieten că va rupe relaţia cu el. „De ce?" întreabă acesta. „Pentru că în prezenţa ta, mă simt mai prost decât în mod normal" răspunde dl. Keuner. „Dar acest lucru nu mă deranjează defel" îl linişteşte amicul. „Vezi, problema este că *pe mine* mă deranjează" pune punct dl. Keuner. Silviu Purcărete n-a pus punct, ci a refuzat să se predea în faţa evidenţei. Nu poţi face un spectacol împotriva actorilor, ci doar împreună cu ei. Probabil disperat de neputinţă, regizorul a recurs la soluţia finală: l-a pus să joace, în ultima scenă, pe însuşi directorul Hadjiculea, care ne dă, într-un clip video, explicaţii despre sensurile piesei şi despre cum ar fi trebuit să arate spectacolul.

Metamorfozele după Ovidiu era spectacolul menit să marcheze începutul glorios al Festivalului. Potopul însoţit de furtună a împiedicat reprezentaţia. S-a jucat a doua zi, pe o ploaie măruntă şi rece. Din fericire, în seara de închidere, spectacolul reprogramat s-a bucurat de condiţii meteorologice optime. Nici la Luxemburg, unde a fost creat, cu o distribuţie europeană, n-a avut parte de condiţii

climatice bune, dar acesta este riscul asumat când se joacă în aer liber. Reluat la Sibiu, spectacolul a derutat puțin, deoarece unele soluții de regie și de decor aminteau de cele din *Faust*; cronologic, lucrurile stau invers, *Metamorfozele* fiind anterior lui *Faust*.

„Scena" este, de fapt, un bazin cu apă. Pe una dintre laturile lungi se află gradenele spectatorilor, iar pe cealaltă, un ecran pentru proiecțiile video. Pe latura scurtă din stânga se află un proscenium baroc, pictat în *trompe l'œil* (element de decor pe care Helmut Stürmer îl va folosi și în *Faust*). De acolo vin actorii, aducând în spate practicabile, pe care le instalează pe suporturi, creând spații de joc mobile, în interiorul bazinului. Pe cealaltă latură scurtă este o schelărie metalică, pe care grupuri de actori se pot cățăra. În fața ei, în bazin, se află o căldare în care focul se întreține permanent. Trei elemente fundamentale din cele patru susțin acest spectacol: aerul, apa și focul. Actorii mânuiesc torțe, pe care le împroașcă cu spirt (sper că nu cu benzină!) ținut în gură, pentru a provoca întețirea flăcării. Multe ard în timpul spectacolului, în final, chiar și hârtiile semitransparente care acoperă ecranul de proiecție. Încerci senzația de panică la presentimentul că regizorul va da foc, precum Nero, întregului oraș, de dragul grandorii spectacolului.

Textul introductiv este rostit în latină, ca și multe fragmente ulterioare. Ar suna mai bine dacă s-ar scanda, dar asta nu se mai învață în școală. Spectacolul este o suită de fragmente din cărțile (cincisprezece!) pe care Ovidiu le-a dedicat temei *Metamorfozelor*. Ideea este de a marca schimbarea formelor între uman, mineral și animal. Dramatismul este dat tocmai de punerea în evidență a momentului de

trecere de la un regn la altul, când caracteristicile lor respective se întrepătrund. Recunoaştem, la început, cu uşurinţă, mitul lui Acteon, al lui Narcis, al lui Orfeu, Dafne, Pygmalion sau al lui Icar. Frumuseţea spectacolului rezultă nu doar din vizualizarea momentelor privilegiate de transformare, ci şi din contrapunctul dintre acţiunile desfăşurate simultan. Din păcate, ne simţim curând dezorientaţi, deoarece instruirea în mitologie s-a cam pierdut. Nu mai ştim mare lucru, de exemplu, despre Kephalos şi Procris. Mai mult, episodul filmat al oraşului devastat de molimă, condus de o echipă de manageri costumaţi ca oameni de firmă ne rămâne obscur. De asemenea, apariţia a doi actori travestiţi în marchize de secol optsprezece derutează. Elementul al patrulea, pământul, care să fixeze osatura spectacolului, lipseşte. Ar fi fost de dorit ca programul să conţină un *synopsis* al spectacolului, un cuvânt al regizorului şi nu doar CV-urile actorilor, care merită, de altfel, toată admiraţia, ei dedicându-se spectacolului cu devotament şi entuziasm. Dacă actorilor li se poate cere să treacă prin foc şi apă, spectatorilor li se poate pretinde să fie receptivi, nu însă şi erudiţi.

Teatrul Naţional „Radu Stanca“, Sibiu, Theatre D'Esch-Sur-Alzette, Centre Culturel De Rencontre Abbaye De Neumünster (Rou/Lux) – Metamorfoze, **după Ovidiu. Regia: Silviu Purcărete. Dramaturgia: Alain Garlan. Decorul: Helmut Stürmer. Costumele: Lia Manţoc. Muzica: Vasile Şirli. Cu: Veronica Aizancu, Eniko Blenessy, Emoke Boldiszar, Mihai Coman, Florin Coşuleţ, Cristina Flutur, Diana Fufezan, Cătălin Grigoraş, Tomohiko Kogi, Adrian Matioc, Adrian Neacşu, Eduard Pătraşcu, Cătălin Pătru, Veronica Popescu, Ofelia Popii, Gelu Potzolli, Mariana Presecan, Cristina Ragos, Viorel Raţă, Vlad Robaş, Ciprian Scurtea, Cristian Stanca, Bogdan Sărătean, Codruţa Vasiu, Pali Vecsei, Ema Veţean, Liviu Vlad.**

Crenguța MANEA

„Woyzeck" – de la text, la spectacol

Cine ar fi crezut la 1879, data publicării primei versiuni a lui *Wozyeck* (i se datorează lui Karl Emil Franzos, jurnalist şi romancier, cu ascendență evreiască undeva în Podolia Imperiului austriac, cu studii gimnaziale începute la Cernăuți, apoi continuate la Viena şi Graz; meritul lui Franzos este de a fi avut intuiția capodoperei şi de fi salvat manuscrisul piesei neterminate a lui Georg Büchner; Franzos a realizat o ediție care, în ciuda unor erori, a fost până la începutul secolulului XX autoritatea în domeniu); aşadar, cine ar fi crezut atunci că textul publicat sub titlul *Wozzeck*, incomplet, fragmentar, fără o serie de legături între unele scene, va deveni una dintre cele mai jucate piese ale repertoriului teatral internațional.

Spirit rebel şi animat de convingeri politice radicale, Georg Büchner este atras de mişcările revoluționare din Germania începutului de secol XIX; este implicat în acțiuni conspirative la adresa guvernului şi, după ce publică, în *Curierul de Hessa*, un fulminant pamflet chemând la răsturnarea regimului, trebuie să fugă în Elveția pentru a nu fi trimis la închisoare. Stabilit la Zürich, îşi continuă studiile academice filologice şi de anatomie comparată începute la Strasbourg. Are contribuții în presa timpului şi în domeniul ştiințific, dar ele rămân nesemnificative din perspectiva descoperirilor care vor fi făcute ulterior.

Cercetătorii care s-au oprit în detaliu asupra creației literare a lui Georg Büchner – şi care nu ezită să-l plaseze alături de Goethe şi Schiller – au constatat că estetica romantismului nu a făcut din autor un adept necondiționat al ei; specialiştii, dimpotrivă, recunosc tendințe şi structuri de compoziție dramatică legate de naturalism, iraționalism psihologic, expresionism şi existențialism, chiar. S-ar putea spune că Büchner nu mai are răbdare cu romantismul, cu toate că traduce din Victor Hugo, *Lucreția Borgia* şi *Maria Tudor*, iar din *Sturm und Drang* alege figura scriitorului Jakob Michael Reinhold care îi inspiră scrierea unei nuvele, *Lenz*. Şi e savuros de citit felul în care Valerio din *Leonce şi Lena*, companionul lui Leonce şi un fel de bufon căruia îi este permis să spună ce gândeşte şi în fața Curții Regatului Popo, ironizează clişeele deja instalate în sensibilitatea romantică:

„VALERIO *(cam băut)* – Între timp eu o să mă tolănesc aici, cu fața la cer, doar nasul să mi se mai vadă dintre ierburi, înflorind purpuriu. Iar fluturii şi albinele or să se legene pe nasul meu ca pe un trandafir. Ce romantic! Domnule, am un simț al naturii! Iarba asta e atât de frumoasă, încât aş vrea să fiu un bou ca s-o pot mânca; şi apoi, iarăşi om, ca să pot mânca boul care a mâncat o asemenea iarbă". Büchner e foarte aproape aici de „viermii care mănâncă la masa regelui..." etc., etc., etc. de umorul negru al lui Hamlet, sau de al Groparului shakespearian.

Chiar dacă opera sa dramatică a fost puțin cunoscută în timpul vieții şi mult mai puțin reprezentată după moartea atât de timpurie, chiar dacă ea este extrem de restrânsă – *Moartea lui Danton, Leonce şi Lena* şi *Woyzeck* – dramaturgia lui Büchner a influențat puternic schimbarea canonului dramatic al secolului XX, mai ales prin ultima sa piesă, aşa cum menționam, nefinalizată totuşi. Când Antonin Artaud scrie primul manifest din *Teatrul cruzimii* – text publicat în *Nouvelle Revue Française* (nr. 229, 1 octombrie 1932) – în programul montărilor este menționată şi piesa *Woyzeck* „ca exemplu de ceea ce s-ar putea scoate din punct de vedere scenic dintr-un text precis", aşa considera Artaud această creație a lui Büchner, având acces la traducerea ei în franceză.

În *Woyzeck*, se constată o construcție dramatică secvențială, în care ordonarea scenelor nu este una cronologică, în primul rând, ci una dictată de subiectivitate, mişcările din conştiința personajului principal fiind factorul ordonator al universului individual. Apar situații de un naturalism crud – încercările la care este supus *Woyzeck* în viața sa cazonă; există o clară discontinuitate psihologică a personajelor; apare şi un

personaj de un lirism covârşitor, *Andreas*; şi, mai ales, conturul ferm cu care Büchner desenează absurdul destinului uman şi disperata încercare a lui Woyzeck de a i se opune, în ciuda eşecului clar sesizat. Nu trebuie omisă nici scena de serbare populară, cu momente de circ. Există, aşadar, un amestec de modalităţi dramaturgice care depăşesc cu mult graniţele regulilor şi canonului estetic al dramei romantice.

În cea de-a doua jumătate a secolului XX, nume sonore ale regiei scenelor lumii au creat spectacole importante după *Woyzeck*. Montarea lui Robert Wilson de la Betty Nansen Theatre, Copenhaga (2000), de fapt un music-hall cu partitura scrisă de Tom Waits, poate fi doar unul dintre cele mai recente şi strălucitoare exemple.

Şi în teatrul românesc au fost câteva montări demne de reţinut; una îi aparţine lui Alexa Visarion, în anii '70, la teatrul din Arad; o alta a fost semnată de Tompa Gábor, la Teatrul Bulandra, în 1995. Din stagiunea 2005–2006, pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, se joacă *Woyzeck* în regia lui Mihai Măniuţiu, cu un excepţional interpret al rolului titular, Bogdán Zsolt, spectacol răvăşitor prin energiile dezlănţuite pe scenă şi dezvăluirile în adâncime ale sufletului omenesc. Iată o parte dintre argumentele care ţin de dramaturgie şi care, din noiembrie 1913, când Residentztheater (München) produce premiera absolută, fac pentru *Woyzeck* o impresionantă carieră scenică şi îl impun ca unul dintre textele dramatice cu un puternic nucleu de teatralitate.

Pe lângă tot ceea ce presupune piesa, şi cartea de vizită a creaţiei lui Andriy Zholdak îndreptăţeşte un orizont de aşteptare generos, de aceea spectacolul său *Woyzeck* (producător Agency Culture-Europe, Ucraina) a fost unul asaltat la FITS, ediţia 2009.

Montarea foloseşte o adaptare după textul lui Büchner; e una foarte liberă (dar nu neaşteptată, în cazul lui Zholdak) în care personajele sunt plasate în spaţiul închis al unei staţii aero-spaţialele, relaţiile dintre ele sunt determinate de supravegherea miliţienilor/agenţi de pază ai unui sistem autoritar dus la extrem, trimitere la regimul politic din Ucraina de astăzi. Spectatorii ajung la locurile lor, gradene dispuse în faţa spaţiului de joc, după ce străbat, conduşi de Doctor (sau un personaj îmbrăcat în halat alb), două încăperi ale căror deschideri, uşi şi ferestre, sunt distruse cu violenţă. Între timp, Doctorul le spune spectatorilor câte ceva din povestea lui Woyzeck şi, mai ales, anunţă crima care va urma.

Odată instalaţi pe scaune, spectatorii au asistat la un *intermezzo* comic involuntar susţinut de Andriy Zholdak, total neinspirat şi inexplicabil pentru un regizor cu experienţă; nu era cazul fracturării reprezentaţiei cu precizări de natură scenotehnică sau de protocol în relaţia profesională cu FITS. Regret singurul lucru de care nu am ţinut seama: avertismentul pe care Zholdak ni l-a adresat legat de sonorizarea spectacolului, la un nivel al decibelilor care punea la grea încercare răbdarea noastră.

Au urmat două ore în care actori şi spectatori am depăşit cu greu disconfortul acut suportat, fără vreo finalitate artistică. Cu un ataşament necondiţionat cerut de către regizor, actorii s-au epuizat fizic – şi mi-am amintit că la fel de inutilă a fost epuizarea pe care trupa Teatrului Naţional „Radu Stanca" a traversat-o în spectacolul *Viaţa cu un idiot*... – au executat de sute de ori aceleaşi acţiuni, fie ca nişte automate, fie într-o frenezie la marginea normalităţii. (Şi am avut o sinceră compasiune pentru actriţa interpretă a rolului *Marie* care a impresionat prin angajamentul total; din păcate, numele ei nu îl pot menţiona, pentru că în caietul festivalului distribuţia la *Woyzeck* lipseşte, în ciuda faptului că aparţine, nici mai mult nici mai puţin, secţiunii Evenimente speciale în FITS. O actriţă cu disponibilităţi artistice uriaşe, dar în acest spectacol irosite.) Zholdak propune o perspectivă doar ideologică a descifrării situaţiilor dramatice – o sărăcire păguboasă a minunatului text al lui Büchner – şi o scenografie ilustrativă.

Îmi doresc din toată inima ca anunţata premieră a regizorului la Teatrul Naţional „Radu Stanca", *Prinţesa Turandot* de Gozzi, să fie o revenire a lui Andriy Zholdak la căutările şi expresivitatea care l-au plasat în atenţia festivalurilor europene, şi nu această pedalare în gol pe şocarea senzorială a spectatorilor. Doar şocul exercitat pe durata unei întregi montări, prin natura acţiunii asupra subiecţilor, aplatizează tocmai sensibilitatea spectatorilor pe care mizează o aşa-zisă stilistică a agresării, la limită, a publicului.

Mircea MORARIU

Un „excepțional" la negativ

„Premiera acestui spectacol are loc în mod excepțional pe 31 mai la Sibiu, în cadrul Festivalului Internațional de Teatru, ediția 2009". Astfel glăsuieşte, deopotrivă trufaş şi promițător, o frază din textul de prezentare a montării cu ***Leonce şi Lena*** de Georg Büchner, în regia lui Horațiu Mălăele, înfăptuită la Teatrul de Comedie din Bucureşti pe care am văzut-o în zilele FITS...

Mărturisesc că mi-ar fi făcut o mare plăcere să avem parte, dacă nu de un spectacol „excepțional", măcar de unul bun cu celebra şi delicata piesă a dramaturgului german, cu atât mai mult cu cât mai-mai că am ajuns să cred că textul respectiv nu prea mai are noroc pe scenele din România, sau, mai corect spus, că şi-a consumat tot norocul odată cu montarea de referință din anul 1970, de la Teatrul „Bulandra", semnată de Liviu Ciulei, despre care, din motive de vârstă, nu pot să spun decât ceea ce am citit în cărți şi cronici. S-au mai produs de atunci în țara noastră alte câteva spectacole cu bijuteria büchneriană, am avut şi eu ocazia să văd o parte dintre ele, dar niciunul nu m-a convins. Mai toți regizorii care au pus-o în scenă s-au lăsat înşelați de simplitatea aparentă a textului, de apartenența sa la genul „teatrului de bâlci". Iar cum în acest gen de teatru totul trebuie să se nască sub ochii noştri, aşa cum se întâmpla în *commedia dell'arte*, de la care Büchner contractează subtile datorii pe care ştie să le ramburseze cu o dobândă plătită în monede de aur, regizorii ce au înscenat *Leonce şi Lena* şi ale căror spectacole le-am văzut eu au crezut că poate fi vorba despre o „naştere" uşoară. Credință pripită care a zămislit, de cele mai multe ori, „copii" peltici şi malformați. De la Horațiu Mălăele aşteptam nu neapărat un „geniu", gata de trimis la Oxford, ci unul măcar normal. Valid artisticeşte. Adică un spectacol bun, cu autentică invenție comică.

Formula aleasă de actorul-regizor a fost cea mai simplă, cea mai la îndemână cu putință. A teatrului în teatru la prima mână, deloc îmbogățit pe verticală, obez din pricina supralimentației cu tot ceea ce s-a găsit la îndemână. Şi cu tot ce e mai ieftin şi de calitate mai îndoielnică. Am avut parte de un teatru în teatru estradistic, gros, devenit încă şi mai gros prin prezența în distribuție, în rolul *Regelui Peter* din regatul Pepo, a actorului Mihai Bendeac, adus în spectacolul Teatrului de Comedie, fără niciun fel de efort de transformare, din serialul *Mondenii* de la *Prima TV*. Nu transferul în sine deranjează, ci detaliul că el s-a făcut fără vreun efort de transformare. E atât de deranjant „perfect" acest transfer, încât crezi că deopotrivă Horațiu Mălăele, cât şi Mihai Bendeac au mizat în exclusivitate pe „autocitare" şi pe succes ieftin. Dezamăgitor, nu?

Iar dacă Bendeac vine cu ce are „de acasă", mai toți ceilalți interpreți din spectacolul Teatrului de Comedie nu simt defel „amprenta" lui Horațiu Mălăele ca pe un stimulent care să le dinamizeze efortul creator. Dimpotrivă. Între ei se declanşează întrecerea al cărei scop e demonstrarea propriilor capacități de a-l imita cât mai fidel cu putință pe „maestru". Aşa încât montarea ajunge să fie ilustrarea vie

Foto: Mihaela Marin

a argumentelor pe care odinioară le aducea Victor Ion Popa întru susţinerea ideii că actorului îi este imposibil să fie regizor. Şi asta fiindcă le cere celor pe care îi îndrumă să fie asemenea lui. Nimic altceva decât copii fidele ale sale. Se salvează de sub acesta „amprentă" anihilatoare a creativităţii Dorina Chiriac *(Guvernanta)*, dar şi nivelul de zbor pe care ea însăşi şi-l autostabileşte e unul destul de jos. Actriţa dă, aşadar, dovadă de rigoare, dar nu şi de altitudine.

Într-o regie ceva mai aplicată, mai serioasă, mai puţin grăbită, Crina Semciuc ar fi fost, cu siguranţă, o *Lena* mai mult decât posibilă. Şi Lari Giorgescu are toate datele de a fi fost un bun *Leonce*, numai că şi rolul său e elaborat „pe fugă", dacă nu cumva chiar neelaborat deloc. Lari Giorgescu adoptă un zâmbet care nu ştiu cum se face că sfârşeşte prin a deveni grimasă. Deranjantă, desigur.

Prin urmare, „excepţionalul" făgăduit a ajuns să se identifice cu peiorativul. Iar *Leonce şi Lena* de la Teatrul de Comedie s-a dovedit a fi unul dintre cele mai neplăcute momente din oferta din acest an a Festivalului de la Sibiu.

Teatrul de Comedie din Bucureşti – Leonce şi Lena **de Georg Büchner. Traducerea: Nina şi Iosif Cassian. Adaptarea şi regia: Horaţiu Mălăele. Decorul: Vladimir Turturică, Costume: Georgiana Săvuţa. Muzica: Călin Grigoriu. Coregrafia: Răzvan Mazilu. Cu: Lari Giorgescu, Crina Semciuc, Dorina Chiriac, Bogdan Cotleţ, Şerban Giorgevici, Meda Victor, Aylin Cadîr, Ilinca Manolache, Silviu Bertalan, Dan Rădulescu, Andrei Runcanu, Alexandru Suciu. Data premierei: 31 mai 2009.**

Adrian MIHALACHE

Capcanele dialogului

Printre numeroasele spectacole de stradă, de dans, de imagine etc., la Festivalul Internațional de la Sibiu poți să găsești și câte un spectacol cu text consistent, care să-ți stârnească și mintea, nu doar simțurile. Un asemenea spectacol este ***Cerșetorul*** de Bertolt Brecht. Este un proiect internațional, jucat în franceză de Ioana Crăciunescu și Olivier Comte, regizat de Yoshinari Asano, în decorul Zuzannei Piatkowska și cu figurația japoneză oferită de trupa *Kaze*. Este vorba de un dialog inteligent între un împărat victorios în luptă și un cerșetor îndurerat de moartea câinelui său. Împăratul comite greșeala fundamentală de a se angaja în disputa cu cerșetorul, din care iese, bineînțeles, șifonat. Succesele te fac să gândești în șabloane, în timp ce ratarea socială ascute spiritul dialectic. Interesul dialogului stă în faptul că cerșetorul nu este un filosof de tipul lui Diogene, cum era de așteptat, ci mai curând un discipol al lui Platon, care neagă realitatea aparențelor. Nu există victorie, pentru că nu există istorie, pretinde el. Narațiunile ipotetice și poetice pe care le servește împăratului reușesc să-i zgâlțâie acestuia încrederea în realitatea obiectivă. Prin discursul său, cerșetorul îi propune împăratului o imagine deformată – dar convingătoare – a propriei sale subiectivități, prea mult reprimate de îndatoririle înaltei sale funcții.

Din păcate, tonalitatea adoptată în spectacol nu servește textul. Lipsește detașarea, ca să nu zic „distanțarea" necesară pentru a gusta dialogul. Jocul lui Olivier Comte este mult îngroșat, iar histrionismul afișat nu se potrivește cu personajul. Interacțiunea cu publicul este aproape brutală: Olivier Comte coboară în sală, cerșește de la spectatori, se așază în poala lor, îi sărută zgomotos. Toate acestea sunt nepotrivite pentru un spectacol menit să ascută reflecția, nu să rupă convenția. Jocularitatea exagerată a lui Comte dezechilibrează spectacolul. „Cerșetorul" joacă de unul singur, din sală, uitându-și interlocutoarea pe scenă. De aceea, Ioana Crăciunescu *(Împăratul)*, vizibil stânjenită și de vestimentația de operetă, nu face decât să urmărească stupefiată giumbușlucurile partenerului. Nu este de mirare că își spune replicile în alb, mai făcând și dezacorduri, ceea ce nu i s-a mai întâmplat până acum. Japonezii, în afara regiei modeste, au dat figuranții, așa cum noi dădeam caii, pe vremea coproducțiilor cu filme istorice realizate la Buftea...

Ion PARHON

Lecţie de viaţă în pragul morţii

Sala Librăriei „Humanitas" din Sibiu. Spaţiu limitat, dar înnobilat de necuprinsul intelectual-emoţional al cărţilor, aflate pretutindeni în jur, ca o „scenografie" viu colorată sau ca o „polifonie" rafinată, grăbind drumul teatrului către sufletul celor de faţă, la întâlnirea cu ***Oscar şi buni Roz***, monodrama lui Eric-Emmanuel Schmitt, interpretată de actriţa sibiană Diana Fufezan. Povestea e pe cât de simplă, în ce priveşte construcţia, pe atât de profundă şi tulburătoare. Oscar este un copil de şapte ani, lovit de un cancer fără şansă de scăpare, deşi a suportat deja o grefă de măduvă, iar faptul că află despre apropiatul şi cumplitul deznodământ al şederii lui în spital nu face decât să sporească tensiunea trăirilor în faţa morţii. În contrast cu spaimele părinţilor şi cu neputinţa lor de a găsi calea unei autentice comunicări sufleteşti cu micul „condamnat la moarte", Oscar îşi alungă urâtul prin punţile de nevinovată şi afectuoasă prietenie faţă de pitoreştii lui colegi de suferinţă, „Şunculiţă", „Gogoaşă", „Einstein", imbatabilul jucător de şah, dar mai ales de „Peggy Blue", fetiţa de care este îndrăgostit până peste urechi, chiar dacă ea nu reprezintă singura făptură feminină din preajmă.

Dar iată că în acest univers al candorilor pândite în ascuns de moarte şi de o maturizare prin dureroase interogaţii, îşi face apariţia „Buni Roz", vizitatoarea de vârstă matusalemică, pretinsă fostă luptătoare de catch, de unde se trage probabil şi firea ei nu numai energică, dar şi energizantă. Aceasta devine confidenta lui Oscar, capabilă de a-i oferi prietenia mult râvnită de părinţii lui, dar şi geana de lumină şi încredere, reperul sinonim cu raţiunea puţinelor zile de existenţă ce-i mai stau în faţă. De la Buni Roz află Oscar că există Dumnezeu şi că scrisorile adresate Lui îi vor putea aduce privilegiul de a învăţa să mai trăiască şi să întâmpine moartea. Mai mult decât atât, sfătuit de bătrâna lui prietenă, Oscar va încerca acel neobişnuit „joc", experimental şi existenţial, de a-şi petrece fiecare zi de viaţă ca şi cum ar trăi zece ani. Simplu joc? Mai degrabă, împreună cu scrisorile către Dumnezeu, o experienţă sacră şi profană, totodată, o „spovedanie" pentru exorcizarea temerilor şi a singurătăţii, dar şi un demers iniţiatic, menit să-l ajute ca să parcurgă tainele vârstelor şi să obţină dreptul la purificare şi la mântuire nu numai cu preţul suferinţei, ci şi al „jocului" nostru de-a viaţa şi de-a moartea.

Mariajul impresionant dintre inocenţa trăirilor şi greutatea semnificaţiilor cuprinse în scrisorile lui Oscar către Dumnezeu, ardoarea cu care simte că gândurile par „o groapă de gunoi care se împute dacă nu sunt rostite", toleranţa dobândită tocmai de el, copilul, în relaţia cu părinţii lui şi, nu în ultimul rând, liniştea ce goneşte spaimele şi îi înnobilează oboseala celor „110 ani" de existenţă imaginară reprezintă „liniile de forţă" ale textului şi argumentele generoasei oferte pentru tânăra şi talentata actriţă a teatrului sibian. „Răsfăţată" de colaborări prestigioase cu numeroşi şi valoroşi directori de scenă, de la Silviu Purcărete, Andrei Şerban, Tompa Gabor şi Mihai Măniuţiu, la Andryi Zholdak, Alex Hausvater, Vlad Massaci, Radu Alexandru Nica, Anca Bradu şi alţii, actriţa se încumetă şi reuşeşte să ne dea acum imaginea unui veritabil recital (*one woman show*) pe muzica discret învăluitoare a lui Vasile Şirli, totodată traducătorul textului, sporind satisfacţiile noastre prilejuite de FITS 2009.

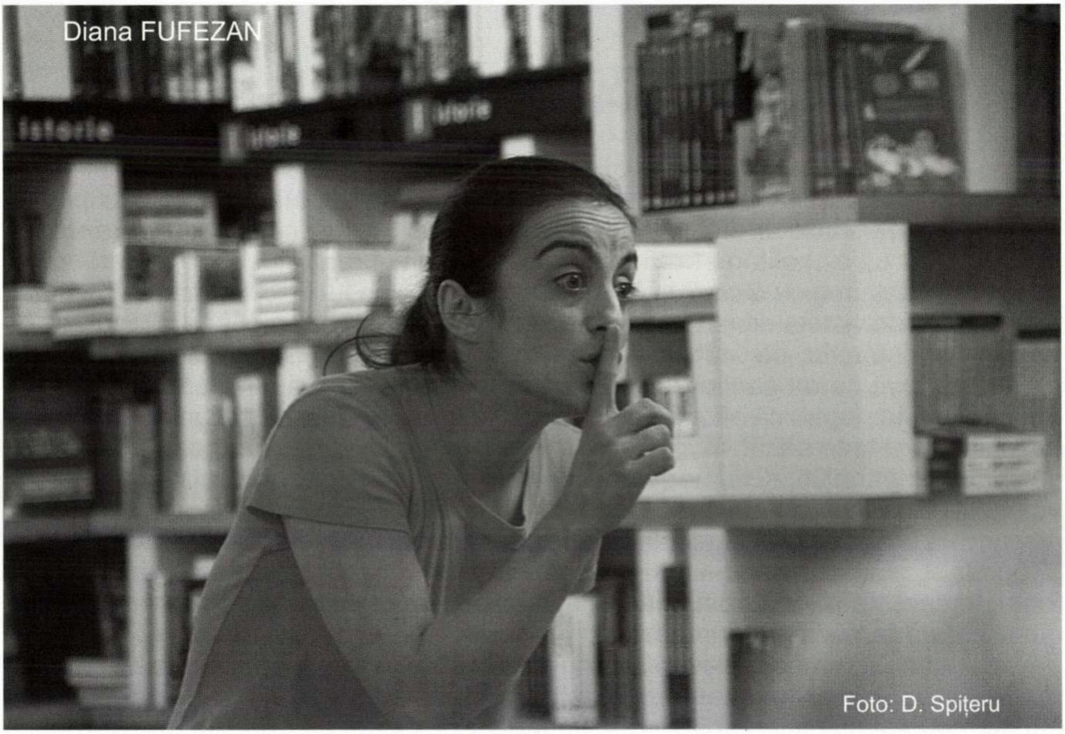


Foto: D. Spițeru

Spre deosebire de alte montări, în care povestea micuțului şi nefericitului Oscar este mărturisită de către Buni Roz, în spectacolul sibian Diana Fufezan a optat pentru relatarea atribuită copilului, o variantă mai dificilă şi mai plină de dramatism, dar în chip cu totul remarcabil ferită de sentimentalism, de pericolul şi facilitatea melodramei. Cu o frazare alertă, surprinzător de alertă, cu scântei binevenite de umor, cu prospețimea proprie revelațiilor sau cu tandrețea marilor elanuri ale universului infantil, adeseori „contemplându-şi" condiția ca şi cum ar fi vorba de altcineva, atitudine în care voluptatea povestitorului se însoțeşte cu discrete conotații de sinceră mirare ori de nevinovată ironie, interpreta lui Oscar dă seama în egală măsură de consistenta fibră emoțională a textului, cât şi de virtuțile artistice ale monologului, urmărit de spectatori, preț de un ceas, cu fierbinte participare afectivă.

Pe de o parte, iscusința cu care reuşeşte să construiască nu numai firul povestirii, sensibilitatea şi franchețea dialogului cu Dumnezeu, dar şi acele savuroase „crochiuri" dedicate prietenilor şi „iubitei" sale Peggy Blue, apoi, în final, memorabilul „epilog" de o cuceritoare simplitate, rostit de această dată de Buni Roz – semn că a preluat de la Oscar harul credinței şi nevoia de a comunica ea însăşi cu Dumnezeu –, sunt tot atâtea „borne" ale drumului actriței către un demers artistic demn de respectul şi prețuirea publicului. Pe fundalul monologului bine nuanțat şi ritmat cu ajutorul unor pauze foarte scurte de „respirație", adecvate succesiunii „scrisorilor" către Dumnezeu ori intercalării „dialogului" lui Oscar cu Buni Roz, complexitatea partiturii face loc şi câte unei ezitări sau precipitări, uşor de înlăturat prin „rodajul" acestui „*one woman show*" căruia îi întrevedem deplin succes şi în stagiunea viitoare.

S-AU LANSAT CĂRȚI DE TEATRU

Cristina MODREANU. Lansarea numărului 2 al revistei *Scena.ro*

Ion PARHON, Florea FIRAN, Octavian SAIU lansând volumul *Pe repede înapoi. Călătoria şi teatrul* de Ion Parhon

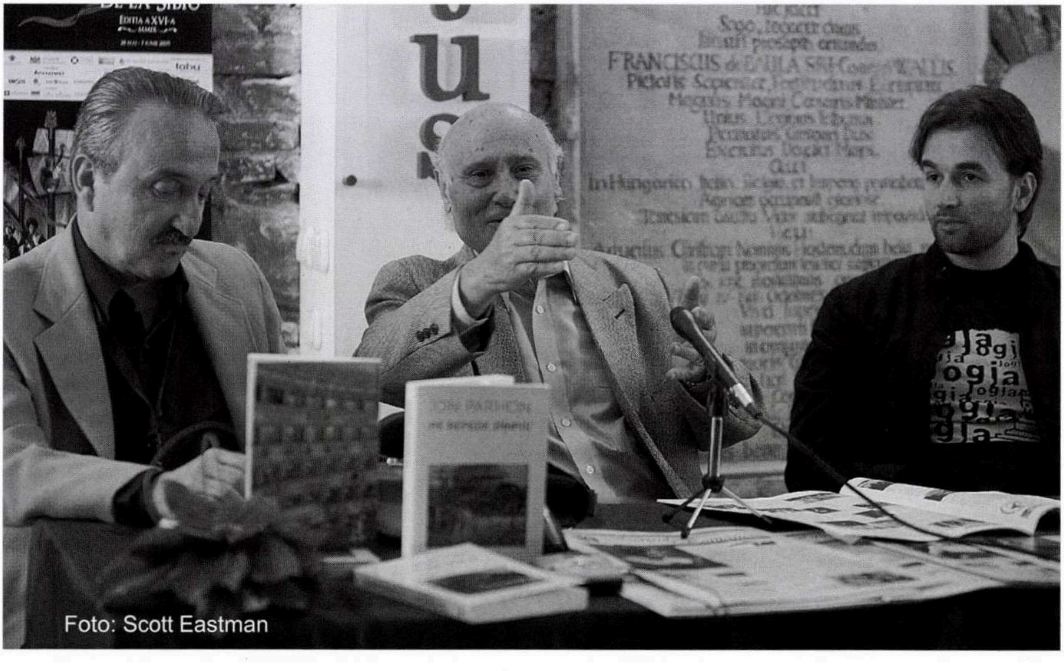


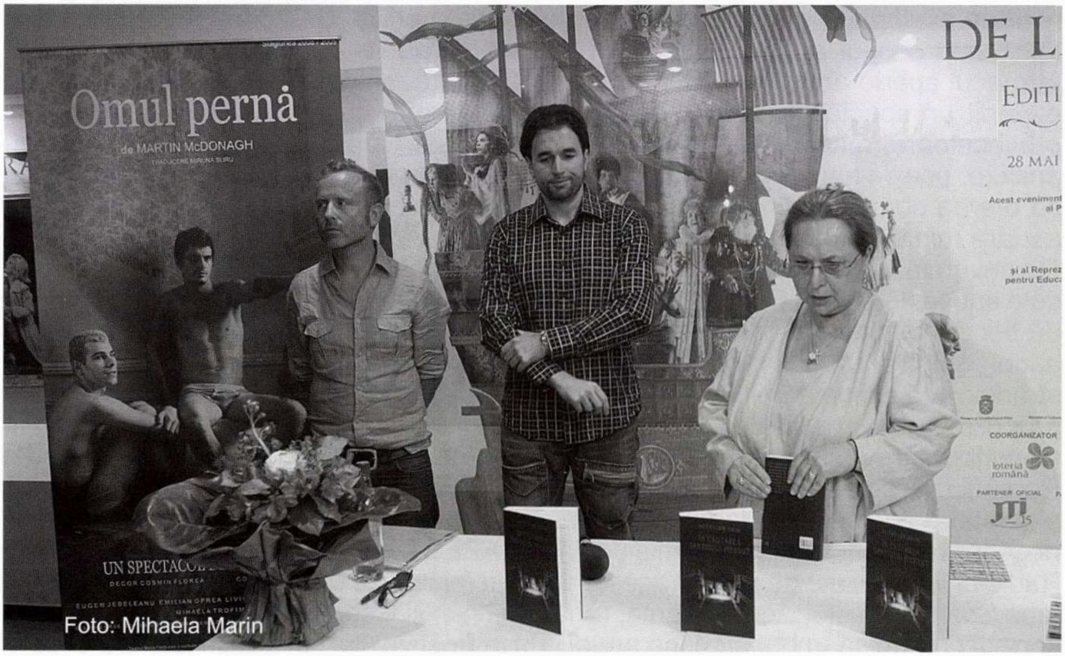
Foto: Scott Eastman

Constantin CHIRIAC îşi lansează volumul *Poezia ca spectacol*

Mircea MORARIU, Andreea DUMITRU, Oana BORŞ, Octavian SAIU
Lansare de cărţi ale Fundaţiei Culturale „Camil Petrescu" – Revista *Teatrul azi*

George BANU, Andreea DUMITRU
Lansarea volumului *PIPPO DELBONO – Teatrul meu*

Radu AFRIM, Octavian SAIU, Ludmila PATLANJOGLU
Lansarea volumului *În căutarea spațiului pierdut* de Octavian Saiu



Mihai LUNGEANU

În căutarea cuvintelor pierdute și regăsite... la Sibiu

Gata şi ediţia FITS cu numărul XVI!

Ce-ar mai fi de spus (scris) la câte s-au vorbit, văzut, ascultat, imaginat, comunicat, consumat şi (uneori, ne)digerat... Poate doar dacă fiecare dintre participanţi ar da seama despre ce anume i s-a întâmplat lui însuşi, personal, nu numai ca parte a acelui fabulos personaj colectiv numit, pe bună şi chiar orgolioasă dreptate, Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu. Ar fi extraordinar să poţi reconstrui *obiectul* doar din percepţiile nemijlocite ale *subiecţilor*. Să ne retragem însă din caruselul simţurilor ispitite permanent şi teatralizate la maximum şi să intrăm în spaţiul-spectacol al Librăriei HUMANITAS.

Dacă ar fi putut fi filmate **spectacolele-lectură** desfăşurate în acest an în subsolul absolut miraculos amenajat (ca un labirint primitor dar plin de surprize la fiecare privire), am putea recompune şi imagistic un spectacol cu totul inedit prin subiectele şi distribuţia fiecărei zile, şi fascinant de oriunde l-ai fi privit. Ne rămâne doar farmecul cuvintelor scrise pentru a încerca să retrăim cele două-trei ore zilnice de spectacol al cuvintelor spuse, expuse şi supuse unor comentarii făcute de ju(de)cători profesionişti.

Textele citite la Sibiu pot fi de-acum „lecturate" de către cei care nu au avut şansa de a le auzi-vedea-comenta, în emblematica „Antologie" dedicată secţiunii de spectacole-lectură, pusă de organizatori la dispoziţia doritorilor, cu aceeaşi generozitate exemplară cu care ne atrage de la prima ediţie. De aceea, nu analiza textelor este scopul acestor însemnări, ci încercarea de a desluşi în ce a constat farmecul aparte al ediţiei 2009. În primul rând, prezenţa sărbătorească a *cărţilor* a devenit un spectacol în sine. Titluri, imagini, forme, culori, alăturări savante sau provocatoare, mistere sau revelaţii, tonuri tari sau sensibile nuanţe, călătorii sau analize, poezie sau enciclopedie, DVD-uri sau CD-uri, studii sau divertisment, totul se oferea obraznic ochiului, fără un scenariu prealabil, dar cu un efect halucinant asupra minţii şi sufletului celui prins în capcana dorinţei de a privi de jur-împrejur. O adevărată luptă a cuvintelor: cele scrise de autorii citiţi, şi rostite de actorii-interpreţi, cele spuse de criticul Sebastian Vlad Popa, moderator devenit amfitrion al invitaţilor de fiecare dimineaţă, cele tipărite în şi pe miile de cărţi înconjurătoare (producând asupra minţilor un adevărat fenomen de *cartea-morgana*), în fine cuvintele care se străduiau să exprime opinii, reacţii, sugestii, nedumeriri sau aprecieri, venind dinspre grupul mereu numeros de ascultători-spectatori-devoratori de cuvânt. O scenografie (o *sonografie*, mai degrabă!) pe care echipa de sunetişti-radiofonişti de la Radio România, alcătuită din Adrian Zaharescu, Lucian Rânaciu şi Lucian Toma, a surprins-o şi captat-o cu fidelitate de fiecare dată, pentru a ne putea oferi materialul obiectiv necesar realizării viitoarelor emisiuni THALIAFEST, producţii ale Teatrului Naţional Radiofonic, realizate de autorul acestor rânduri (alături de o echipă care îi cuprinde pe Irina Soare, redactor; Vasile Manta, regizor tehnic, şi George Marcu, regizor muzical) care-şi propun să îmbogăţească anual arhiva Festivalului cu imagini sonore despre

secţiunea de spectacole-lectură, menţinând, într-o agendă subiectivă a ascultătorilor postului Radio România Cultural, atenţia asupra fenomenului dramaturgic contemporan propus de selecţionerii secţiunii. CD-urile realizate de **Teatrul Naţional Radiofonic (TNR)** compun o valoroasă bibliotecă vorbită, cuprinzând atât fragmentele interpretate de către actori ai Teatrului Naţional „Radu Stanca", cât şi dialogurile susţinute colocvial de către personalităţi marcante ale peisajului teatral contemporan. Teatrul Naţional Radiofonic îşi onorează includerea printre colaboratorii permanenţi ai festivalului, străduindu-se de fiecare dată să îmbine interesul profesional cu prietenia, acurateţea informaţiei cu standardul artistic, respectul faţă de programul estetic asumat cu devotamentul faţă de fenomenul teatral promovat. Deşi prezent la Sibiu şi cu această misie oficială, am îndrăznit să privesc întregul ambient (inclusiv ceaiurile, cafeaua, apa sau sucurile darnic gospodărite de amabilele gazde ale întâlnirilor) cu ochiii unui copil intrat în subteranele catacombe ale unui castel modernizat, dar rămas încă magic prin comorile puse la vedere, la atingere, la mirosire, la citire, la minunare, la meditare şi la reverie. Poate că Librăria HUMANITAS din Sibiu şi Teatrul Naţional Radiofonic chiar vor oferi celor mai mici cititori posibilitatea să asculte lucrări de gen şi adecvate vârstei într-o atractivă stare de graţie culturală, înconjuraţi de dinamica seducătoare a cuvintelor tipărite, spuse, scrise, pictate, citite şi/sau doar auzite.

Dar... să căutăm în continuare acele cuvinte dispuse să recompună atmosfera spectacolelor-lectură, construite anul acesta pentru urechile (şi mai ales pentru ochii) celor prezenţi de către doi regizori inimoşi şi ingenioşi, dedicaţi valorificării textelor puse la dispoziţie de selecţia festivalieră: **Anca Bradu** şi **Radu Alexandru Nica**. Deşi sensibil diferite prin modalităţile lor de a transforma lectura în spectacol (Anca Bradu căutând intenţia revelatoare a sensului ascuns în cuvintele rostite de către actorul devenit, astfel, purtător şi de semn, dar şi de sens, iar Radu Alexandru Nica intuind forţa de impact a dinamicii ascunse în spatele cuvintelor, şi exploatând capacitatea obiectelor, a gesturilor, a mişcării de a menţine atenţia la cota interesului), ambele variante au avut darul de a pune în discuţie atât valoarea textelor, cât şi utila valorificare a interpreţilor, mulţi dintre ei studenţi aflaţi la stadiul (şi studiul) unei prime experienţe de rostire cu voce tare a unui text, în faţa unui auditoriu generos, dar specializat. Diversitatea „montărilor" a folosit însă publicului, dovedind de fiecare dată cât de bogată poate fi oferta de spaţiu a magicului subsol plin de cuvinte ascunse.

Dacă privirile au funcţionat non-stop, fiind atrase consecutiv dar şi simultan atât de *scenă* cât şi de *rafturile cu cărţi*, urechile şi-au acordat privilegiul de a capta doar ceea ce trecea de cota de atenţie: replici, reflecţii, situaţii, relaţii, motivaţii, idei, poveşti, cuvinte tari, cuvinte transparente, pauze neliniştite sau tăceri orchestrate. Un adevărat spectacol al vorbelor şi sunetelor, un joc secund desfăşurat între zidurile unei *pivniţe cu cărţi*, alternativă meditativă a dinamicului *pod cu jucării*.

Amintind că toate manifestările au fost programate să înceapă în fiecare zi la ora 11.30, să refacem desfăşurarea calendaristică a Secţiunii „Spectacole-lectură", cu titlurile, autorii, traducătorii şi comentatorii textelor.

31 mai: **Incendii** de ***Wajdi Mouawad***

Textul dramaturgului, şi regizorului libanez a avut premiera absolută la Théâtre de Quat'Sous din Montréal, Canada, şi a fost tradus în limba română de către Zeno Fodor. La discuţiile de după lectură au participat atât invitaţii moderatorului, criticii Mihaela Michailov şi Mircea Mihăieş, cât şi regizoarea spectacolului, Anca Bradu, alături de intervenţiile datorate lui Ion Cocora şi Ion Bogdan Lefter.

1 iunie: **Sfârşitul lumii** de ***Astrid Saalbach***

Textul actriţei născute în 1955, debutând ca scriitoare în 1981, a fost tradus din daneză de Ana-Stanca Tabarasi şi a prilejuit intervenţii documentate din partea criticilor Doina Modola şi Oltiţa Cîntec, alături de Sebastian Vlad Popa şi Anca Bradu.

2 iunie: **Scorpionul** de ***Eşber Yagmurdereli***

Un text „despre viaţă, iubire şi cruzime..." scris „în amintirea acelor persoane dragi care şi-au trăit viaţa incomplet sau doar pe jumătate, ani de zile pe aceste meleaguri, în cleştii Scorpionului" cum declara scriitorul şi poetul turc, tradus în româneşte de Azel Mavi Anton. La discuţiile moderate de Sebastian Vlad Popa au luat parte criticii Cornel Ungureanu şi Mihai Sin.

3 iunie: **Pumpgirl** de ***Abbie Spallen***

Textul autoarei irlandeze care a primit în anul 2009 „Stewart Parker Awards for new playwrights", *tradus de Dan Sociu şi Ionuţ Sociu, a fost construit ca spectacol-lectură de inventivul Radu Alexandru Nica împreună cu studenţii anului I actorie. Au discutat despre subiect, stil şi mijloace, atât autoarea, cât şi criticii Andreea Dumitru şi Daniela Magiaru, alăturându-se observaţiilor avansate de către colegii lor Crenguţa Manea şi Mircea Morariu, incitaţi de neobositul Sebastian Vlad Popa. De amintit că în deschiderea dimineţii de lectură, redacţia Teatrului Naţional Radiofonic a lansat public un proiect realizat în parteneriat cu Institutul Polonez din Bucureşti, oferind spre audiţie celor prezenţi un scurt fragment din spectacolul radiofonic* **Made in Poland** de ***Przemystaw Wojcieszek*** *(traducerea Cristina Godun, regia artistică Ilinca Stihi, redactor şi coordonator Crenguţa Manea). Evenimentul a fost prezentat de dl. Atila Vizauer, redactor-şef al* ***TNR****, alături de dl. Jaroslaw Godun, directorul Institutului, în prezenţa realizatorilor.*

4 iunie: **Atelier** de ***Vlad Zografi***

Iată că şi textul românesc a beneficiat de o traducere, de data aceasta în limba engleză, datorată aceloraşi Dan Sociu şi Ionuţ Sociu. Textul, în lectura actorilor Teatrului Naţional „Radu Stanca" din Sibiu, conduşi spre desluşire şi interpretare de către Anca Bradu, a suscitat discuţii colocviale între criticii Mircea Tomuş şi Ion Cocora, moderaţi de Sebastian Vlad Popa şi secundaţi de intervenţiile regizoarei şi ale implicatului actor Cătălin Neghină.

5 iunie: **Everyman/Un om ca oricare** de ***Goran Stefanovski***

Autorul macedonean a beneficiat de traducerea Ioanei Ieronim, prezentă şi la discuţiile pe care moderatorul Secţiunii le-a provocat între criticii Ion Parhon şi Ion Bogdan Lefter, punând în dezbatere atât valoare literară a textului subintitulat „o piesă-imoralitate", *cât şi dramatismul său, ilustrat prin actul lecturii, a cărui „spectacularizare" a aparţinut de data aceasta regizorului Radu Alexandru Nica. În aceeaşi dimineaţă, o premieră editorială de maximă importanţă s-a constituit într-un adevărat eveniment concurenţial, care a bucurat totuşi pe toată lumea: lansarea celor două mult-aşteptate apariţii editoriale:* ***Antologia de texte 2009*** *şi* ***Antologia pieselor prezentate în Secţiunea „spectacole-lectură"****, desfăşurată la* **CENTRUL CULTURAL HABITUS** *(o inedită şi foarte inspirată propunere de spaţiu public dedicat acţiunilor mediatice), în prezenţa unui numeros grup de oameni de teatru, ilustrativ cumva pentru diversitatea geografică a participanţilor, salutată cu binecunoscuta sa energie (dovedit ubicuă) de către directorul* ***FITS****, domnul Constantin Chiriac.*

6 iunie: **Nevinovăţie** de ***Dea Loher***

Textul, tradus din limba germană de Victor Scoradeţ, i-a oferit criticului Mircea Morariu prilejul unui bogat comentariu bio- şi biblio-grafic asupra binecunoscutei

autoare, pe care l-a dezvoltat apoi alături de criticul Nicolae Prelipceanu şi de regizorul Radu Alexandru Nica (responsabil de forma de spectacol-lectură *prezentată). Moderatorul a primit cavalereşte provocarea unor pertinente observaţii făcute de un ad-hoc intitulat „cititor curat", care a lansat spre meditaţie generală desluşirea motivaţiilor pesimismului general, observabil la finele lecturilor propuse anul acesta.*

Nefiind înzestrat cu instrumentele specifice analizei critice, nu pot depune mărturie despre valorile reale sau ascunse ale textelor „lecturate" decât prin prisma unui *lucrător* cu cuvântul, mai ales în forma lui *radio*-fonică, deci oarecum *pre*-gătită pentru ascultare. Este, de altfel, raţiunea pentru care majoritatea textelor care ies dintre coperţile antologiei o fac numai în vederea transpunerii *scenice* (cu toate avantajele/dezavantajele laboratorului propriu fiecărui artist temerar), şi mult mai rar în scopul unei puneri *în undă*. Anul acesta lecturile au oferit foarte dese şi abundente didascalii, parcă numai bune pentru închegarea unui scenariu de film (nicidecum pentru susţinerea actului dramatic specific spaţiului scenei). În consecinţă, *cuvintele* citite şi auzite la Sibiu îşi păstrează sensurile şi energiile, misterul şi conotaţiile, dinamica sau poezia, în forma tipăriturii bilingve, care va traversa lumea în căutarea lectorului inspirat şi inspirator, fiind deocamdată beneficiarele actelor de lectură datorate studenţilor şi actorilor sibieni, îndrumaţi cu personalitate şi perseverenţă de cei doi regizori amintiţi.

Spectacolul-lectură a câştigat anul acesta în dinamism şi vizualizare, dar poate că a pierdut ceva din savoarea cuvântului purtător de sens. Cred că lectura unui text dramatic, chiar şi sub formă de spectacol, nu înseamnă neapărat arătarea sentenţioasă a unui anume înţeles, descifrat şi propus de către creatorul reprezentaţiei, ci mai degrabă evidenţierea multitudinii de sensuri aflate încă în miezul de energie al cuvintelor. O lectură elaborată, atentă şi reverenţioasă (fără a fi umilă) faţă de text îl poate avantaja pe autor, oferindu-i şansa unei recepţionări publice deschise, elastice, tentante, chiar atractive. O lectură blitz, în schimb, poate surprinde plăcut, dar riscă să nu convingă. Concurenţa făcută de titlurile tentante, atractive, unele chiar apetisante, aflate la *înde-ochiul* ascultătorilor, poate scuza şi ea distribuţia inegală a energiilor de atenţie. Oricum, rămâne un mare câştig spaţiul de spectacol tocmai descoperit (şi validat deja printr-un apreciat *one-woman-show* susţinut de actriţa sibiană **Diana Fufezan**, intitulat ***Oscar şi buni roz***).

Dar cel mai important câştig, reportat, ca de fiecare dată, la plusurile Festivalului sibian, rămâne preocuparea constantă a Secţiunii spectacole-lectură de a conecta teatrul românesc la fenomenul european şi universal, incitarea la performanţă prin competiţie şi integrarea eforturilor creatoare autohtone într-un circuit al valorilor de ultimă oră. Până la întâlnirea din 2010, rămânem cu gustul şi imaginea cuvintelor pe care le vom căuta, cerceta, descoperi, înţelege, asuma şi folosi (sau nu), precum şi cu dorul de a re-descoperi jocul lor secund în evenimentele care alcătuiesc, în fiecare început de vară, Secţiunea de spectacole-lectură a Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu.

Ne revedem la Festival, în 2010!

Foto: Scott Eastman

Theodor Paleologu, Ministrul Culturii şi Cultelor, alături de gazde şi participanți la FITS, 2009

Foto: Scott Eastman

O statuie pentru Piața Mică a Sibiului

Nepŏmuk, Johann von (în germană), **Jan Nepomucký** (în cehă), patronul protector al Boemiei, protector al preoților, corăbierilor, plutaşilor şi morarilor, al podurilor şi al celor care păstrează o taină, preot martirizat, născut într-o perioadă de criză religioasă (1378–1417) – cunoscută sub denumirea de „Marea Schismă din Occident" – a trăit sub numele de Johannes Welflin, în Boemia de Vest, în jurul anului 1330, probabil în oraşul Pomuk.

Studiază teologia şi obține titlul de „magistru" la Praga, iar după hirotonisire devine preot-predicator în biserica Teyn din capitala cehă, apoi canonic şi paroh, mai apoi protector al săracilor, din însărcinarea regelui Wenzel al IV-lea (Wenzel de Luxemburg, 1361–1419). Este desemnat şi preot duhovnic al reginei Johanna.

În anul 1386, este vicar la Praga, în timpul arhiepiscopului Johannes von Jenstein. În această calitate se opune regelui în numirea patriarhului. De asemenea, conform legendelor care au circulat (întreținute de către iezuitul Balbinus, în 1670), Nepŏmuk ar fi fost amestecat în diverse intrigi bisericeşti contra regelui. Datorită opiniilor sale religioase, cât şi a faptului că a respectat sacramentul împărtăşaniei şi nu a divulgat regelui secretele spovedaniei încredințate lui de către regină, după crunte torturi fizice, în 20 martie 1393, este aruncat de pe Podul Carol în Vltava (Moldau), unde se îneacă.

În anul 1721, a fost canonizat, declarat sfânt, de către papa Benedict al XIII-lea (1724–1730), fapt care a stârnit numeroase nemulțumiri.

În timp, s-au realizat câteva statui reprezentându-l pe Sfântul Nepŏmuk, cea mai importantă aflându-se lângă Podul Carol din Praga.

La începutul veacului XVIII, iezuiții, care vin din nou la Sibiu, construiesc o biserică şi o mânăstire, sub turnul bisericii fiind aşezată statuia **Sfântului Nepŏmuk**. Se pare că această statuie, după opinia unor istorici, ar fi opera sculptorului Rauchmiller Brokoff, realizată în anul 1683, ca model servindu-i statuia aflată la Praga.

Aşa cum relata cronicarul Conrad, această statuie a nemulțumit populația evanghelică a oraşului şi, drept urmare, ea va fi aşezată pe podul din fața Porții Ocnei (aceasta este amintită pentru prima oară în anul 1470, ea fiind construită la mijlocul sec. XV). În urma dărâmării vechii porți, în anul 1734, generalul comandant, contele Franz Wallis, ordonă ca această statuie să fie amplasată în Piața Mare a oraşului Sibiu. Pentru a nu fi deteriorată de către cei nemulțumiți, magistrul oraşului dă o ordonanță care interzicea denigrarea, blasfemierea sau insultarea statuii. În anul 1862, în jurul statuii se ridică un gard de fier forjat, ce, alături de fântâna publică, ridicată în imediata apropiere în anul 1538, va dura până în anul 1948, când este dezasamblată şi depozitată timp de aproape patruzeci de ani. Avea să fie, apoi, reasamblată şi instalată, pentru a putea fi văzută, în curtea interioară a Bisericii romano-catolice, unde se află şi astăzi.

O găsiți, aşadar, în curtea interioară a Bisericii Romano-Catolice

Foto: Maria Sârbu

ANUL GROTOWSKI

George BANU

GROTOWSKI şi KANTOR:
doi artişti ai nopţii

Conferinţă susţinută pe 1 iunie 2009, sub semnul ***Anului Grotowski,*** *în cadrul Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu, care a găzduit totodată expoziţia „Munca încheiată a lui Tadeusz Kantor" organizată de Cricoteka din Cracovia (Centrul pentru documentarea operei lui Tadeusz Kantor).*

Nu poţi vorbi fără a ţine seama de un context, iar pentru mine contextul Sibiului este marcat de amintirea lui Aureliu Manea (care a debutat aici cu *Rosmersholm* al lui Ibsen). El a fost marele artist – şi de altfel, singurul om de teatru român – complet consacrat nopţii, el însuşi fiind profund marcat de universul lui Grotowski. Aflând însă de la Constantin Chiriac că la Sibiu se vor expune fotografii şi reconstituiri ale spectacolelor lui Kantor, am imaginat ipoteza reunirii celor două mari figuri tutelare ale teatrului mondial, Grotowski şi Kantor, sub acelaşi semn al nopţii, cu atât mai mult cu cât eu însumi am scris o carte, *Nocturnele*, ce concludea o trilogie, începută cu *Cortina* şi continuată cu *Omul văzut din spate* (care a apărut la Editura Nemira, cu titlul *Spatele omului*). Ideea consta în a vedea cum se definesc faţă de un termen comun – *noaptea* – aceşti doi artişti uniţi prin „polonitate" dar în acelaşi timp complet diferiţi.

Înainte de a veni aici, am descoperit că de la începutul anului 2009 am fost în Polonia de trei ori, fie pentru a vorbi despre Grotowski, fie pentru a vedea spectacolele lui Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna sau ale maestrului lor, Krystian Lupa. Teatrul polonez a redevenit astăzi ceea ce a fost în anii '60–'70 – *marea referinţă a scenei europene* – şi astfel descopăr azi legătura între călătoriile mele recente la Wrocław şi amintirile mult mai îndepărtate ale spectacolelor lui Grotowski şi Kantor. De aceea, aş vrea să încep spunând: „Polonia, iubirea mea", parafrazând celebrul „Hiroshima, mon amour", pentru că, într-un fel, teatrul polonez mi se pare că exprimă cel mai intens toate sfâşierile Europei de la Primul până la al Doilea Război Mondial şi acum.

Dar înainte aş vrea să vorbesc despre noapte. Noaptea, faţă de zi, se află în acelaşi raport ca spatele omului faţă de chipul lui. Istoria culturii a privilegiat în mod constant fizionomia, faţa, sancţionând, într-un fel, spatele, care a fost considerat un element secundar, deşi s-a impus ca un element alternativ, adevărata sursă de secrete. Acelaşi lucru s-a întâmplat şi cu noaptea, deşi într-un mod mai puţin violent. Totuşi, în mod explicit, cultura lumii a privilegiat ziua, în detrimentul nopţii, la fel cum a preferat şi chipul, în detrimentul spatelui.

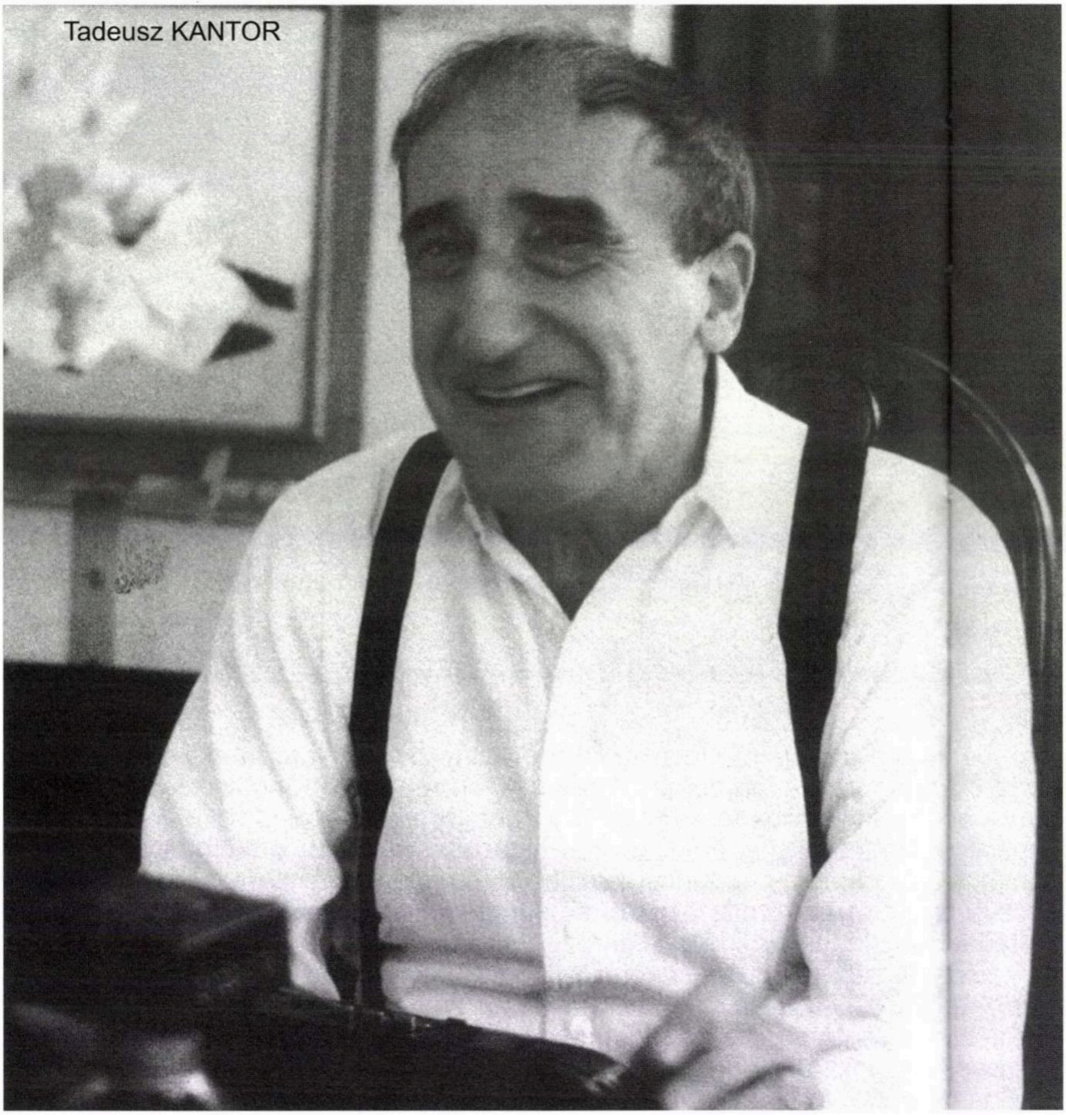
Iniţial, putem distinge între ceea ce numesc *noaptea sacră* şi *noaptea profană*. Noaptea sacră, în mod predominant, durează până la Revoluţia Franceză, până în secolul XVIII. Este noaptea marilor pictori: Caravaggio, Rembrandt, Georges de La Tour. Este o noapte în care personajele plonjează în obscuritate, sunt absorbite de noapte, se confundă cu noaptea, dar întotdeauna în aceste tablouri se descoperă

George BANU

o sursă infimă de lumină, lumină care provine de la o lumânare, de la o torță, de la o rază care traversează o fereastră, cu toate că e închisă. Aceste fascinante accente luminoase care apar în noaptea sacră sunt, evident, simbolul explicit şi plastic al prezenței divine. Noaptea sacră nu e niciodată o noapte completă, o noapte a pierderii şi rătăcirii, ci e o noapte constant marcată de perspectiva unei salvări, grație acestei prezențe divine în care cred în mod egal şi protagoniştii tablourilor, şi artiştii care le realizează.

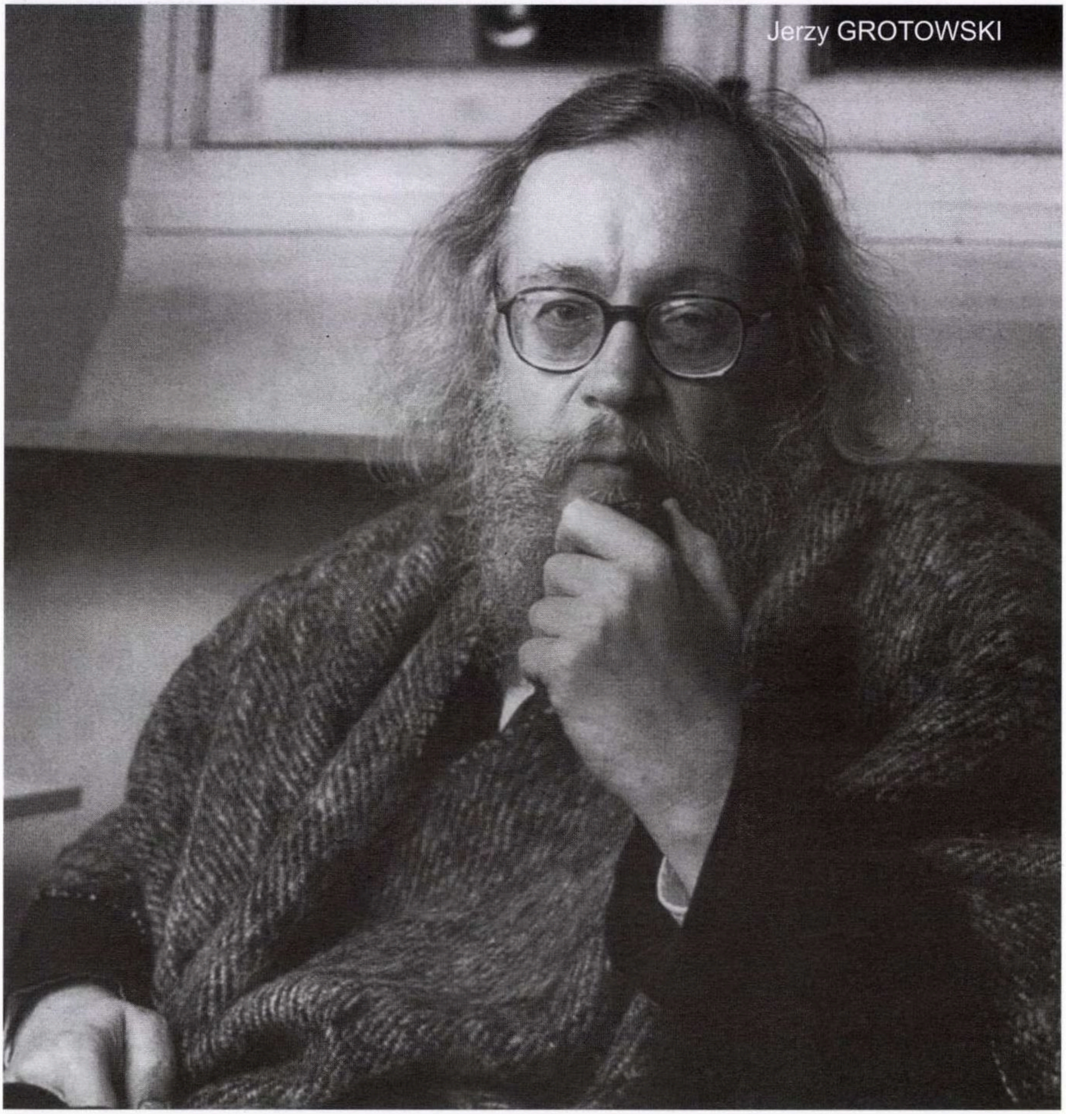
Noaptea sacră se defineşte prin existența luminii divine, chiar dacă personajele ajung până la ultima limită a negării de sine, ca în anumite pânze ale lui Caravaggio. Progresiv, această noapte va fi din ce în ce mai contestată de filosofii şi oamenii politici ai secolului al XVIII-lea, care cred de acum încolo în puterea rațiunii de a învinge noaptea, în nevoia omului de a accede la lumină. *Secolul Luminilor* este contemporan într-un fel cu declinul nopții. Marii pictori ai secolului al XVIII-lea sunt pictori ai cotidianului, pictori ai lucrurilor care se fac în mod obişnuit în timpul zilei, ei abandonează noaptea. Ceea ce este foarte interesant de observat e că acest Secol al Luminilor a condus către marea ruptură din care s-a născut modernitatea – Revoluția Franceză. Ea s-a vrut a fi depăşirea iraționalului şi a nocturnului.

Revoluția Franceză a constituit pentru Europa o ruptură simbolică, politică, dar ea a încarnat şi o enormă speranță de schimbare radicală. Această enormă aşteptare a atins cea mai mare intensitate – poate mai mult decât în Franța, unde națiunea a fost totuşi confruntată cu Teroarea, cu tot ceea ce a implicat Revoluția Franceză ca sancțiuni şi excese – în Germania. Odată cu venirea lui Napoleon la putere, toate speranțele trezite de Revoluția Franceză vor declina în mod progresiv şi se va impune, într-un mod aproape clinic, ceea ce am putea defini ca fiind simptomul nopții. Simptomul nopții este asociat cu decăderea speranțelor. El este



Tadeusz KANTOR

propriu îndeosebi romanticilor germani, marilor pictori, precum Caspar David Friedrich, în particular, a cărui operă e din ce în ce mai frecventată astăzi. Într-un fel, în această noapte profană dispare perspectiva salvării, a unei intervenții divine, care poate consola omul grație acestui miracol mereu posibil. Noaptea profană este noaptea în care se instalează orizontalitatea unui cod de aşteptare. Caspar David Friedrich, într-un mod panteist, îşi formulează crezul printr-o frază concluzivă: „Dumnezeu se află printre trestii". Dacă ne amintim că Pascal a definit omul ca fiind „o trestie gânditoare" evident că discursul lui Caspar David Friedrich afirmă implicit că Dumnezeu se află printre oameni, „printre trestii" că nu se mai situează undeva pe o verticală, ci se disimulează printre noi şi aici el trebuie căutat. Aceasta nu se poate face decât îndepărtându-ne de lume, decât privind marea, decât



confruntându-ne cu noaptea. Şi în acest spirit, noaptea profană se instalează. Ea e expresia însingurării.

Aseară, văzând *Leonce şi Lena* (spectacolul Teatrului de Comedie, în regia lui Horaţiu Mălăele – *n. red.*), o piesă care a acompaniat tinereţea noastră în regia lui Liviu Ciulei – Nicky Wolcz, care e aici, o cunoaşte bine –, am remarcat o fază extraordinar de semnificativă. Leonce spune: *„Daţi-mi o noapte!"*. Toate personajele începutului de secol XIX sunt fascinate de această noapte profană, a aşteptării şi a regăsirii. Dar noaptea profană este în acelaşi timp şi o noapte a spiritelor, a fantomelor, o noapte în care omul pierde controlul raţiunii, a acelei raţiuni pe care Secolul Luminilor şi Revoluţia Franceză, pe de o parte, iar pe de altă parte, Kant şi Hegel în Germania, o transformaseră în divinitate a Europei. Noaptea profană

Clasa moartă (1975); regia: Tadeusz Kantor

În regia lui Jerzy Grotowski: *Prinţul constant* (sus) şi *Akropolis* după Wyspianski (spectacol din 1962–1964)

capătă astfel un sens de mare contestație a valorilor istorice și politice de la sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX. Această noapte profană va traversa secolul XIX și îi va marca în mod generalizat pe pictori, pe dramaturgi și, mai cu seamă, pe poeți. În această filiație „nocturnă" se înscrie și Eminescu.

O situație cu totul și cu totul aparte o ocupă Polonia, care la mijlocul secolului XIX dispare ca națiune, fiind ocupată de Prusia și de Rusia. Marii romantici polonezi, alături de romanticii germani, vor fi apărătorii principali ai nopții, noaptea devenind pentru ei echivalentul unui refugiu, un fel de refugiu al *națiunii-martir* care era Polonia, al acestui Iisus „obosit" cu care Polonia se identifică. Într-un fel, noaptea romanticilor polonezi devine o noapte a înfrângerii, dar în același timp, și o noapte profund mistică. Evident că cel mai celebru text, pe care toți polonezii îl cunosc și care rămâne sursa de referință principală, e textul lui Mickiewicz, *Strămoșii*, în care personajele asistă la reînvierea marilor simboluri ale culturii poloneze, în timpul nopții. Reînvierea mitică a trecutului polonez se petrece în Catedrala Vavel, loc sacru, în timpul nopții. Noapte a memoriei, a regăsirii speranței, în contextul intens dramatic al unei neliniștite așteptări de salvare – salvare istorică, și nu mistică.

În aceeași perioadă, mari poeți englezi se consacră nopții. Keats va scrie o carte, care m-a impresionat profund, despre noapte și „capacitatea ei negativă". Cartea lui Keats confirmă într-un fel ipoteza de debut, aceea că noaptea este „spatele zilei". Același lucru îl apără și el într-un mod teoretic: noaptea este momentul în care ne asumăm complet incertitudinile, misterele, îndoielile, dar în același timp, spune Keats, nu încercăm să ne protejăm prin virtuțile rațiunii. Această noapte „negativă" a lui Keats este, de fapt, noaptea, care, mult mai târziu, va succeda Primului Război Mondial și apoi celui de-al Doilea Război Mondial. Noapte postcataclismică, noapte postbelică. Și de aceea, câteva spectacole importante, care poartă pecetea acestor evenimente, pot fi definite ca spectacole ale nopții.

Această experiență a nopții, care va cunoaște apogeul în noaptea expresionistă, noaptea tuturor tulburărilor, va produce două atitudini complet opuse. Pe de o parte, e atitudinea pe care o va adopta Brecht, Brechtul maturității, Brechtul anti-expresionist – aceea a luptei contra nopții, a refuzului ei în numele rațiunii și al unei încrederi în posibilitățile de clarificare rațională a lumii. Teatrul lui Brecht se definește în mod indiscutabil ca un refuz al nopții expresioniste. Brecht propune o interpretare a lumii din perspectiva marxismului, dar, în același timp, pentru a crea un context favorabil analizei, el a cerut să se aprindă lumina în sală, a cerut să ne vedem unii pe ceilalți, refuzând soluția lui Wagner, care impusese stingerea luminii în sală. În mod programatic, Brecht va căuta să impună lumina în teatru, în timp ce, în mod opus, Grotowski va propune nu dialogul în contextul luminii, ci, dimpotrivă, comunicarea în sânul nopții. Convingerea lui Grotowski este că înțelegerea între ființe se exerseaza mult mai profund, mai autentic, mai adânc în contextul nopții decât în cel al zilei. De aceea, Grotowski, putem spune, a realizat mai degrabă un „teatru al nopții" în timp ce Kantor, un „teatru al morții".

Lui Grotowski îi convine o frază pe care am găsit-o în *Jurnalul* lui Cioran: „noaptea îmi curge în vene" („la nuit coule dans mes veines"). Lui Grotowski, și lui, *îi curgea noaptea în vene*. Era un insomniac cronic și toată activitatea lui – e interesant de văzut la ce moment din zi sau din noapte lucrează artiștii –, e o activitate nocturnă. Și lucrând cu Grotowski de mai multe ori, am descoperit până la ce punct experiența nopții era, pentru el, decisivă, inconturnabilă. Ziua îi era străină. Noaptea a fost necesară multor artiști. Putem aminti exemplul celebru al lui Michelangelo, care își pusese o coroană cu lumânări pe cap, pentru a putea lucra noaptea. El Greco

lucra noaptea, Caravaggio, de asemenea. Artiştii care lucrează noaptea sunt seduşi de ea şi îi comunică experienţa.

Grotowski le-a impus şi colaboratorilor săi faptul de a lucra noaptea şi ea şi-a pus pecetea pe universul Teatrului Laborator. Dacă privim sălile în care a repetat şi jucat, descoperim că sunt închise, că lumina le e interzisă. Acest fapt e semnificativ. L-am înţeles când am fost la Moscova şi am văzut sala de antrenament a lui Vasiliev – care se reclamă de la Grotowski –, sală fără perdele, permiţându-ne să vedem strada... Sală deschisă. Când l-am întrebat: „de ce nu o închizi, de ce nu e obscură...?", el mi-a răspuns cu o frază foarte frumoasă: „când eşti deschis spre lume, minţi mai puţin". Teoria lui Grotowski era că, dimpotrivă, trebuie să ne separăm de lume, să ne confruntăm cu noaptea pentru a ne putea regăsi pe noi înşine. Grotowski, pentru a lucra, se plasa întotdeauna undeva într-un loc fix, la o măsuţă foarte mică, unde actorii, în obscuritate, de-abia îi puteau vedea faţa. În modul lui simplu, natural şi organic, el găsise poziţia unui artist care semăna cu o divinitate prezentă şi absentă. Grotowski nu se afla în centrul spaţiului. Noaptea nu era organizată în jurul lui, ci, dimpotrivă, era retras, dar toată lumea îi recunoştea şi îi atesta prezenţa.

Noaptea – spunea Grotowski – este punctul de plecare cel mai bun pentru memorie. Recent, un profesor celebru din Franţa, Marc Fumaroli, evoca experienţa unui actor suedez care nu îşi putea aminti vechi cântece pe care ştia că le-a auzit cândva. Lucrând noaptea, povesteşte acest actor suedez, dintr-odată, după mai multe zile de exerciţii, această pecete a experienţei depuse în el, dar la care nu mai avea acces, s-a deschis şi i-a permis să descopere sunetele pe care nu le mai putea atinge şi obţine. Prin munca de întoarcere spre sine în contextul nopţii, el a regăsit centrul memoriei.

Această teorie e inspirată şi de filosofii greci, convinşi cu toţii că cel mai bun context pentru a trezi adevărata memorie este noaptea. De aceea, în Grecia antică, foarte des s-a adoptat o adevărată terapie a nopţii. Oamenii se închideau în spaţii închise, încercând să-şi reactiveze o memorie altfel slăbită. Grotowski a făcut acelaşi lucru, dar – pentru că e interesant să vorbim aici şi despre lucrurile pe care le-am aflat stând împreună cu artiştii – tot el mi-a explicat că a alternat aceste nopţi de lucru intens cu nopţi de adevărată dezlănţuire fizică. El îmi mărturisea: „Teatrul Laborator n-a fost o mănăstire fără petreceri, petrecerile noastre erau petreceri teribile, erau petreceri ale uitării de sine". Mi se pare foarte important de a evoca această relaţie dublă cu noaptea: regăsirea de sine prin noapte şi uitarea de sine prin noapte. Pe de o parte, noaptea ca o ocazie de a revela în lucru solitudinea actorilor ca fiinţe, iar pe de altă parte, de a se regăsi ca fiinţe colective în timpul petrecerii.

În spectacolele lui Grotowski, prezenţa nopţii e constantă. El le prezintă într-un teatru fără ferestre, fără uşi, totul e plasat de la început într-un context nocturn. În *Faust*, personajele şi spectatorii sunt reuniţi în jurul unei mese pe care are loc totul. De fapt, spectacolul este conceput ca o cină nocturnă, o cină demoniacă, o cină a pătrunderii enigmei în lume, cum spunea Grotowski, căci pentru el, Mefisto este personajul important. Această cină nu putea să aibă loc decât noaptea. Marele spectacol al lui Grotowski, *Akropolis*, este varianta derizorie a *Strămoşilor* lui Mickiewicz, despre care vorbeam. La Mickiewicz, personajele învie noaptea de pe pereţii Catedralei de la Vavel, în *Akropolis*, aceste mari personaje mistice nu sunt decât prizonierii unui lagăr de concentrare din Polonia, care reînvie într-o noapte, într-un mod derizoriu. Noaptea nu este numai locul apoteozei, ci noaptea este pentru Grotowski şi un loc al derizoriului. Apoteoza şi derizoriul se împlinesc în mod excesiv în timpul nopţii, şi nu în timpul zilei. Evident că celebrul spectacol *Prinţul constant* este şi el marcat de motivul nopţii, aici totul este focalizat pe tema nopţii. Dar de

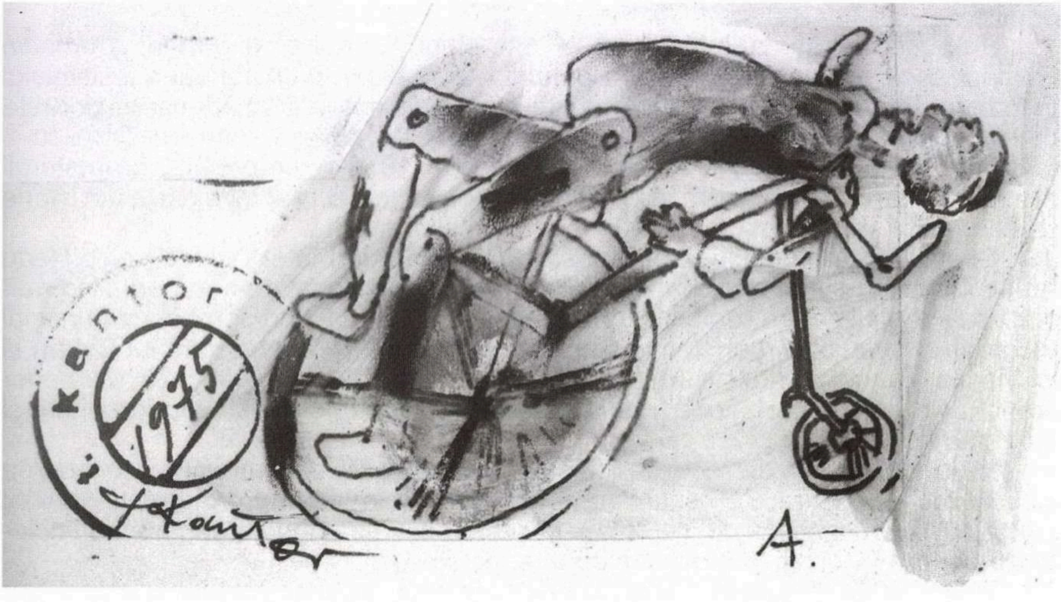
această dată putem spune că e o noapte sacră. Platforma pe care se afla Prinţul constant este luminată, tabloul trimiţând mai degrabă la Caravaggio, la nopţile sacre despre care vorbeam. Prinţul constant este, în mod evident, varianta teatrală a celebrului Crist obosit, emblema Poloniei.

Apocalypsis cum figuris, care e ultimul spectacol al lui Grotowski, are loc în noaptea de Paşte. Şi această noapte a Reînvierii se termină cu o imagine foarte puternică, cu un proiector care luminează actorii şi spectatorii reuniţi. Într-un fel, *Apocalypsis cum figuris* anunţa apariţia luminii. Lumina încheie spectacolul lui Grotowski, dar în acelaşi timp *Apocalypsis cum figuris* este ultimul spectacol „teatral" al lui Grotowski. Evident, teoria pe care am elaborat-o cu toţii – că Grotowski a atins limitele artei lui cu *Apocalypsis cum figuris* – e valabilă, dar, în acelaşi timp, ceea ce aş propune ca ipoteză este şi faptul că *Apocalypsis cum figuris* este spectacolul în care Grotowski a ajuns la limitele nopţii. Cu *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski iese din noaptea scenei, a descoperit lumina şi astfel părăseşte teatrul, pentru a se îndrepta spre o altă noapte – noaptea activităţilor parateatrale, în care nu mai e vorba de „reprezentaţie", ci de o aventură nocturnă, în cadrul căreia „participanţii" se descoperă pe ei înşişi graţie unor expediţii şi practici particulare. Noaptea e favorabilă unor asemenea întâlniri cu identitatea fiecăruia în contextul grupului reunit în jurul lui Grotowski. Aceste activităţi parateatrale aveau o forţă absolut excepţională, pentru că el alegea locurile, ne invita să urmărim trasee pe care puteam să ni le alegem fiecare după voinţa noastră, dar, totodată, eram cu toţii confruntaţi cu experienţa directă a nopţii în prezenţa lui. Revin la această idee: noaptea grotowskiană este constant marcată de prezenţa lui. El era cel care dădea o valoare simbolică experienţei directe a nopţii. Grotowski ne invita să descoperim ceea ce noaptea poate produce în noi. Aşadar, Grotowski nu optează pentru un discurs al nopţii, ci ne invită să explorăm noaptea ca enigmă, ca depăşire a raţiunii. Dar în acelaşi timp, trebuie să o recunosc, aceste experienţe parateatrale erau traversate de o profundă melancolie (rădăcina cuvântului melancolie este *melos*, care înseamnă „negru"), melancolia omului care părăsise teatrul, a omului care ne invita să facem o altă experienţă – experienţa nocturnului, care, cu toată aparenţa ei agnostică, era resimţită de mulţi polonezi ca o experienţă mistică. Şi într-una dintre aceste aventuri poloneze, un prieten mi-a citat o frază din Biblie, extrem de enigmatică: „noaptea te învaţă noaptea". Experienţele parateatrale ale lui Grotowski vizau tocmai acest lucru: cum să traversezi noaptea, cum să faci din experienţa nopţii o trezire a ta însuţi. Ceea ce e interesant de amintit este faptul că noaptea lui Grotowski a fost considerată, şi cred că în mod just, nu ca o noapte mistică, ci ca o noapte eretică, o noapte în care divinitatea nu era localizată, fără a înceta să fie căutată. De altfel, Biserica poloneză a înţeles acest lucru şi nu l-a acceptat niciodată pe Grotowski, ci, mai mult, i s-a împotrivit într-atât, încât a refuzat ca o mică străduţă să-i poarte numele.

Opusul lui este Kantor, care se referă la acest important artist care este pentru polonezi Witkiewicz. Witkiewicz este un artist al nopţii, dar al unei nopţi neunificate, al unei nopţi fragmentate, sparte, contorsionate. Kantor spunea: „Nu-mi place Noaptea, nu-mi plac decât nopţile". Nopţile lui Kantor sunt nopţi neunificatoare, nopţi neîmpăciuitoare, nopţi care nu produc o legătură, care n-au nimic mistic. În comparaţie cu Grotowski, Kantor descoperă noaptea mult mai târziu, doar odată cu celebrul său spectacol *Clasa moartă*. Atunci, mărturiseşte el: „Am părăsit autostrada avangardelor pentru a lua poteca cimitirului". *Clasa moartă* este rezultatul acestei avansări a lui Kantor pe poteca cimitirului, pe poteca către noapte, noapte care va fi la originea extraordinarei revelaţii a memoriei. *Clasa moartă* este opera kantoriană cea mai

împlinită din punct de vedere artistic, din punct de vedere al formei, ea însă e la originea a ceea ce va numi *Teatrul morții*, care se împlineşte în contextul noptii. Dar ceea ce e interesant în comparație cu Grotowski este că noaptea kantoriană este o noapte derizorie, o noapte carnavalescă, o noapte în care nicio salvare nu e posibilă, în care însăşi moartea e o femeie de serviciu care spală podelele.

Atunci când pui două lucruri față în față, e interesant să vezi nu numai ce le leagă, ci şi ce anume le separă. În timp ce Grotowski era o prezență absentă, ca o divinitate retrasă din lume, Kantor se plasează în centrul propriului univers scenic, el fiind, în acelaşi timp, maestrul, şeful de orchestră al acestei lumi care se iveşte din amintirea trecutului-noapte. El este un animator al fantomelor reînviate, dar şi un cioclu grotesc. Un Caron ce traversează Styx-ul şi un bufon ce-şi agită regatul de umbre. Personaj dublu ce se agită într-o noapte dublă. Dacă noaptea lui Grotowski e o noapte eretică, aş spune că noaptea lui Kantor e o noapte mnemonică, dar nu a unei memorii liniştite, ci a unei memorii agitate, a unei memorii dispersate, şi totuşi reunite grație unui singur personaj: Kantor însuşi. Diferența dintre ei vine din faptul că visul lui Grotowski era să pătrundă în noaptea spiritului, de unde poate să se ivească lumina, în timp ce la Kantor, căutarea este diferită. Kantor ne confruntă cu noaptea ființei, fără nicio perspectivă de salvare. Noaptea lui Grotowski este concepută ca un voiaj, ca o călătorie spre tine însuți, în timp ce la Kantor, noaptea e concepută ca o luptă cu tine însuți. Aş spune că din această cauză, într-un fel, Grotowski se înscrie în spiritul unei adevărate tradiții occidentale a nocturnului, în timp ce noaptea lui Kantor este mai degrabă o noapte a modernității. Una vine de departe şi de demult, cealaltă este apropiată şi familiară. Una este anonimă, cealaltă, profund personală, una este „optimistă" în sensul speranței de lumină, cealaltă, profund sceptică, în sensul consumării nopții fără nicio perspectivă de salvare. Nopțile lui Grotowski şi Kantor sunt nopți opuse, nopți distincte, sunt cele două „nopți" complementare ale Poloniei, adevărat *Janus bifrons*. Doi artişti ai nopții, împreună, îi revelează dimensiunea dublă.



Manechin pe bicicletă, proiect de personaj pentru *Clasa moartă*

FESTIVALURI, ANIVERSĂRI

FEST CO, București

Daria DIMIU

Comedia românească în luptă cu timpul

Strada Sfântul Dumitru din capitală avea anul trecut un iz medieval: decopertată din rațiuni utilitare, era străjuită pe ambele părți, de punți trainice de scândură, iar din groapa informă căscată pe mijloc se zăreau vagi vestigii arheologice. Imaginația zburda. Numai desenele trasate cu bidineaua pe temporarele căi de acces te trăgeau în mileniul III, vestind că Teatrul de Comedie e în sărbătoare.

Şi anul acesta, Teatrul de Comedie a fost în sărbătoare. O sărbătoare restrânsă. Strada – recent pavată, cu dale cenuşii, pătrățoase, regulat orânduite – nu mai răsuna de zumzetul manifestărilor în aer liber. Cele două secțiuni **ale *Festivalului Comediei Româneşti*** – internațională şi autohtonă – au fost reunite în perioada ***6–13 mai 2009***. Spectrul crizei şi-a făcut simțită prezența în această ediție (a VII-a) sub mai multe aspecte: economic, de timp dar – har Domnului! – nu şi de imaginație.

Selecționer unic a fost Ion Parhon. Din juriul de acordare a premiilor au făcut parte Ileana Lucaciu, Rodica Negrea şi Anca Pâslaru. De ierarhizarea textelor participante la Concursul de Comedie Românească (demarat în 2006) au fost responsabili Mircea Ghițulescu, Nicolae Prelipceanu şi Mihai Lungeanu.

Reprezentațiile au putut fi văzute în varii puncte ale Bucureştiului. Existând riscul suprapunerii temporale, o selecție a fost necesară. Pentru manifestările din *Secțiunea Off* (*stand-up comedy*), Café Déko a fost, în cinci seri succesive, gazdă primitoare.

Propusă de Muzeul Național al Literaturii Române, expoziția *„Comedia Românească. Momente şi schițe“* a putut fi vizionată pe toată perioada festivalului în foaierul Teatrului de Comedie. Aranjate cronologic, fotocopii mărite după portrete de comediografi – de la Ienăchiță Văcărescu la Everac, Băieşu, Baranga, Sorescu –, facsimile şi pagina de titlu a ziarului *Comedia* (1914). Din păcate, dramaturgii actuali lipsesc cu desăvârşire, de parcă prezentul imediat n-ar face parte din istorie sau de parcă vâna comică autohtonă ar fi secătuit subit!...

Spectacolul de deschidere, ***Mansardă la Paris*** de Matei Vişniec (regia Radu Afrim, Centre Culturel Kulturfabrik, Luxemburg) s-a detaşat de două ori, fiind răsplătit cu Premiul pentru regie şi cu Premiul pentru cel mai bun actor în rol principal (acordat *ex aequo* lui Constantin Cojocaru pentru interpretarea dată lui Cioran şi lui Marius Manole pentru rolu(ri)l(e) din *Ioana şi focul*). Jucat în franceză, dar beneficiind de o echipă tri-națională de creatori, spectacolul s-a distins prin unitate şi forță stilistică.

Minore elemente de recuzită aduse pe scena goală desemnează schimbarea locurilor de desfăşurare a acțiunii (un parc parizian, o sală a Sorbonei, un labirint administrativ, mansarda din titlu etc.). Mişcarea scenică riguros gândită nu impietează asupra fluidității şi ritmului alert al spectacolului.

Totuşi, calificarea acestei montări drept comedie nedumereşte întrucâtva. Chiar dacă anumite situații (din text şi de pe scenă, deopotrivă) sunt menite a stârni

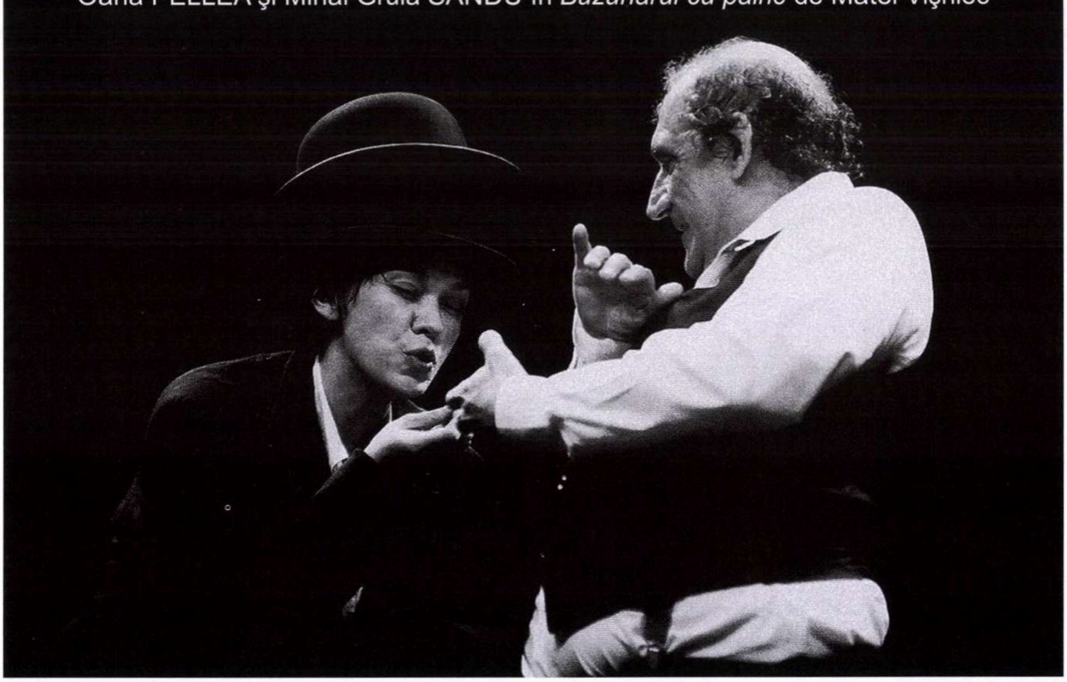
Mansardă la Paris cu vedere spre moarte de Matei Vişniec, regia: Radu Afrim

zâmbete, chiar dacă Vişniec e îndeobşte socotit autor comic, nici subiectul în cauză nu e comic, nici regizorul n-a intenționat să îi contorsioneze direcția. Un filosof la senectute se confruntă cu lipsa memoriei şi cu conştientizarea acestei lipse, e greşit înțeles şi gonit de un profesor angajat tocmai pentru a preda sistemul de gândire şi condamnat de statul francez că nu a solicitat vreodată cetățenia țării de reşedință. În rolul principal, Constantin Cojocaru reprezintă cu delicatețe şi compasiune zbuciumul personajului. Calitatea de somitate a culturii moderne trece în plan secund față de trăirile interioare ale personajului, reliefate de actor prin ton şi mimică. Atins de aripa grea a bătrâneții, Cioran se confruntă pe de o parte cu neputințele fizice, pe de altă parte cu neînțelegerea contemporanilor. Din dezvoltarea intelectuală remarcabilă de odinioară nu a mai rămas decât imensa deschidere sufletească. Înarmat cu o candoare copilărească, bătrânul intră în relație cu ceilalți – ființe concrete (sorbonarzi, funcționari, trecători) sau fantasme (Memoria personificată, iluzia dragostei din tinerețe...). Comportamentul său oscilează permanent între entuziasm şi îmbufnare, în funcție de cum este tratat, cu acea sinceritate nealterată a reacțiilor specifică vârstei fragede. Secvențele din parc şi din azil (cu Marja-Leena Junker) sau cea de la malul mării (cu Elena Popa) se detaşează prin poezie şi sensibilitate.

Celălalt spectacol semnat Afrim, ***Jocul de-a vacanța [opțiune 9]*** nu poate fi acuzat că s-a îndepărtat mult de Mihail Sebastian, datorită exprimării dintre parantezele drepte şi a prepoziției *după* inserate pe afiş. Care poate fi luată şi în accepțiunea ei temporală. Distanța nu e numai de conținut.

Ştefan Valeriu, Bogoiu, Vintilă şi Corina sunt angajații unei corporații multinaționale cu ritm infernal şi interior supertehnologizat, unde Jeff aterizează ca să livreze pizza. Având locuri bine stabilite la birouri negre, austere, comasate în

Oana PELLEA şi Mihai Gruia SANDU în *Buzunarul cu pâine* de Matei Vişniec



centrul scenei, cei patru colegi sunt despărțiți unul de celălalt de monitoarele laptopurilor super slim. Îmbrăcați în costume negre, sobre, cu căști audio de ultimă generație, ei circulă aferați după faxuri și fotocopii, iar traiectoriile lor nu se intersectează niciodată. Doar din când în când, o coregrafie stranie, cu mișcări sacadate le întrerupe goana, iar vocile se înalță într-un cor dezarticulat și cu intenționată stridență. Episodul se reia identic de câteva ori, de la intrarea în sală a primului spectator până când în mintea celor din public riscă să înmugurească stupefacția față de o atare îndelungă repetitivitate. Deodată, Ștefan Valeriu îi înconjoară pe ceilalți trei colegi cu rotocoale de bandă adezivă și nu îi eliberează decât după tăierea oricărei legături cu exteriorul. Odată ascensorul blocat, telefoanele mobile zvârlite în rezervorul de apă, computerele îndepărtate, el îi angrenează silit în jocul de-a vacanța.

Propunerea ca jocul de-a vacanța să nu fie, ca în piesă, o inițiativă luată de comun acord de către ocupanții unei cabane în cursul unui concediu real, ci un set de reguli inițial impuse cu forța e viabilă în condițiile lumii stresate, surmenate și depersonalizate desemnate prin costum și decor. Însă consecvența noii convenții se șubrezește când personajele apar cu haine schimbate, în acord cu situațiile imaginate (costume de baie, rochii de gală etc.). Nu e de presupus că unor angajați zeloși sau doar exploatați le-ar trece prin cap să-și aducă diverse obiecte vestimentare și să le pitească, bunăoară în toaleta firmei, în caz că vreunul dintre ei ar ceda nervos, i-ar sechestra și le-ar cere sub amenințare să-și abandoneze temporar ritmul infernal al existenței. Treptat, tentația vilegiaturii, a depărtării și a libertății transpare în fiecare cu accentele imaginative proprii, și cu toții se cufundă într-o realitate paralelă, în textura reprimată a visurilor.

Bogdan BUCĂTARU, Ileana PLOSCARU, Diana CHEREGI
în *Titanic vals* de Tudor Mușatescu

Se detaşează Ioan Codrea, al cărui personaj devine, în cursul vacanţei închipuite, Madam Vintilă, şi Ionuţ Mateescu prin traiectoria dată „căpitanului“ Bogoiu. Acesta din urmă pare mai reticent, se desprinde mai greu de planul concret şi se pliază mai anevoie noilor reguli. De altfel, este cel care invariabil aduce în discuţie măsurarea timpului, deşi acest aspect fusese primul cu străşnicie interzis. Când reuşeşte să depăşească panica bizarului prizonierat şi mai cu seamă când reacţia Corinei îi confirmă că visul lui tăinuit de aventurier nu este o nebunie, leapădă gradat reţinerile, dezvăluindu-şi personalitatea paradoxal. Deşi se lasă prins în jocul celorlalţi, ca navigator şi explorator se dovedeşte un solitar. Şi, ca orice lup de mare ce se respectă, legătura cea mai strânsă o are nu cu semenii lui, ci cu un... delfin. Nu contează că mamiferul marin e de pluş albastru sau că el îi insuflă mişcare şi sunet. Într-o scenă de mare frumuseţe, extrage jucăria din canistra de apă (unde tot el o vârâse), constată că jucăria se sufocase şi depune eforturi disperate de reanimare. Totul părând în van, omul îşi coboară umerii în faţa sorţii. Dar animăluţul scoate deodată sunetul specific delfinilor, acel acord zglobiu asemănător râsului, dar pe un ton jos, de creatură istovită. Expresia lui Ionuţ Mateescu evoluează atunci de la neîncredere la surpriză şi înflăcărare. Îmbrăţişând delfinul cu delicateţe, ca pe un convalescent apropiat, pe care nu vrei să îl zăticneşti cu elanul tău, îl sprijină de umăr şi îl bate uşor pe spate, ca pe un prunc.

În rolul lui madam Vintilă (deşi e neclar ce anume va fi condus la această schimbare de sex), Ioan Codrea impresionează prin măsură. Gesturile, tonurile efeminate nu capătă niciodată nuanţă parodică, dar nici nu-şi propun să pară pe de-a-ntregul asumate. Apelul la veşminte femeieşti e mai degrabă o altă utilizare a libertăţii oferite pe neaşteptate. Cum e şi cântecul interpretat de el, ale cărui cuvinte licenţioase pălesc sub calităţile vocale deosebite.

Venite de la extremităţile ţării, cele două montări cu ***Steaua fără nume*** de Mihail Sebastian au avut în comun doar aparenţa ceasului de pe peron, al cărui cadran părea identic ca dimensiune şi formă.

În varianta Teatrului „Jean Bart“ din Tulcea (regia: Aurel Palade), *Miroiu* (Vlad Matei Ajder) este un inadaptat în spaţiul strâmt al localităţii unde acceleratul nu opreşte, iar locatarii se spionează reciproc de după ferestre noaptea şi se bârfesc ziua. Ca profesor, el nu crede că adevărul rezidă în aparenţa exterioară, ci în ştiinţele pe care le predă. Bun din fire, împăciuitor şi dornic să se înţeleagă cu toată lumea, îi suflă rebelei Zamfirescu singurele răspunsuri care ar putea-o înmuia pe severa profesoară şi se oferă să o găzduiască pe necunoscuta din tren. Din căldura celor şoptite elevei şi însufleţirea din priviri se deduce că el este în realitate cel căruia evadarea, lumea largă îi e necesară. Fiindu-i teamă să forţeze graniţele imediatului, să abandoneze un perimetru insatisfăcător, dar care-i oferă confortul previzibilităţii, îşi găseşte refugiul în intangibil. Accentul cade pe situaţiile comice extrase din text, cărora li se adaugă unele inventate pentru scenă. De exemplu, şeful de gară – convins că viaţa are trei centre de interes: terasa, crâşma şi bodega – reţine ora fixă a apariţiei domnişoarei Cucu pentru că este îndrăgostit de ea.

În regia lui Dan Vasile, acelaşi text a dat naştere la Teatrul Clasic „Ioan Slavici“ din Arad unei montări pe fragila graniţă dintre originar şi bizar. Scenografic, spaţiul de joc este clar delimitat între o umilă haltă (simbolizată de un terasament neterminat, pietriş scrâşnitor si un pupitru de culoare incertă pe marginea căruia, rola de hârtie igienică este atârnată cu sfoară) şi garsoniera lui Miroiu, astfel că spaţiul nu este acoperit niciodată în totalitate.

Personajele sunt lucrate individual, dar lasă de dorit în stabilirea relațiilor. Profesorul tentat de absolut e adus prea mult în contemporaneitate (pantaloni uzați, pulover larg şi lung, ochelari cu lentile rotunde şi negre, fes pe cap), iar cartea cu febrilitate aşteptată este nouă şi în format liliput, astfel încât îşi pierde credibilitatea. Mai mult, prin a-i face Monei invitația salvatoare în momentul când el iese din privata de pe peron îi schimbă accentul gestului, din ofertă nobilă şi altruistă în prezența de spirit a unui tras cu urechea.

Binecunoscuta piesă ionesciană ***Scaunele*** (regia: Alain Bonneval, la Théâtre du Tropic/Muséâtre/Fontenay-en-scènes, Franța) a evoluat cuminte până spre final. Actorii şi-au spus replicile cu respectul caracteristic teatrului francez față de cuvântul scris, respectiv față de emisia lui. Jocurile de cuvinte – bazate majoritar pe omofonie – au ieşit (cum era şi de aşteptat) mai pronunțat în evidență în limba în care au fost concepute decât în orice traducere, oricât de izbutită ar fi. De exemplu, „alors, *on a ri*" („şi atunci am râs") constituie nu numai începutul eternei poveşti „et alors, *on arriva*..." („şi atunci, am răzbit..."), dar continuă cu temerara asemănare auditivă cu *riz* (orez).

Bătrânul (Jean-Paul Schintu), nițel sub papuc, îndeplineşte dorințele *Soției* (Véronique Daniel) cu supunerea şi neplăcerea induse de traiul îndelungat şi rutinier. Când i se cere să mimeze luna februarie, se scarpină, docil, în creştet, ca o maimuță plictisită de cuşca de la zoo. Deşi nu e cea mai inspirată găselniță regizorală, e un semn – insuficient – că pentru vârstnica pereche, realitatea are cu totul alte reguli...

Venirea oaspeților invizibili e anunțată vizual de aprinderea unui bec roşu cu lumină intermitentă, asemeni celor folosite în caz de pericol iminent şi sonor de fragmente melodice alese în funcție de situație. Cel de-al treilea personaj – de multe ori suprimat în montări – soseşte aievea. „În carne şi oase", cum vrusese autorul. Dar, în loc să scoată sunete guturale (ca în text) sau să ducă prin orice mijloace transmiterea mesajului în derizoriu, el rămâne tăcut şi, mult timp, imobil. În uniforma albă, amplă a mânuitorilor de substanțe periculoase, cu lentile mari, fumurii, aşteaptă răbdător ca soții să declare emoționați, într-o ultimă îmbrățişare la rampă, că sunt pregătiți pentru sacrificiul pe care nimeni nu li-l cere, apoi le întinde o tavă cu două păhăruțe. Sorbitul scurt, simultan, marchează sfârşitul spectacolului. Celebrul mesaj devine astfel, unul non-verbal: retragerea dintr-o lume cu care oricum nu mai au nimic în comun.

Montarea constănțeană cu ***Titanic vals*** de Tudor Muşatescu (regia Cristian Şofron) a suscitat în mod plăcut atenția prin interpretarea actoricească, scenografia cu accente de caracterizare a situațiilor şi personajelor, conducerea scenică axată pe momente-cheie ale intrigii. **Ileana Ploscaru** a fost răsplătită cu Premiul de cea mai bună actriță în rol secundar pentru interpretarea dată Chiriachiței, al cărei spirit puternic volitiv descins din text îl dublează scenic cu modulări de glas şi gesturi uneori mucalite.

Premiile pentru cea mai bună actriță în rol principal şi Cel mai bun actor în rol secundar au mers spre *Ioana şi focul* de Matei Vişniec (regia Cătălina Buzoianu, Teatrul de Comedie), la **Dorina Chiriac**, respectiv **Aurelian Bărbieru**.

Se cuvine amintit şi spectacolul ***Nişte dintr-ăştia*** regizat de Iulian Postelnicu pe propriul său text la Teatrul din Focşani, pentru prospețimea dată de Leonid Doni personajului Antonio, un tânăr sufletist, dar cam nătâng.

Buzunarul cu pâine de Matei Vişniec – un spectacol de Oana Pellea şi Mihai Gruia Sandu realizat la Teatrul Metropolis a luat Premiul pentru cel mai bun spectacol.

Premiul de scenografie nu s-a acordat.

Crenguța MANEA

Un festival și mai multe nedumeriri

O selecție ce reunește *Molto, gran'impressione* (Teatrul Național, București) sau *Clinica* (Teatrul de Comedie), sau *Steaua fără nume* (Teatrul Clasic „Ioan Slavici", Arad) cu spectacole precum *Ioana și focul* (tot Teatrul de Comedie), *Buzunarul cu pâine* (Teatrul Metropolis), *Mansardă la Paris* (Centre Culturel Kulturfabrik Luxemburg), ultimele trei pe texte dramatice de Matei Vișniec, – doar despre ultimele afirmând, chiar dacă se pot formula rezerve mai mari sau mai mici, că aparțin artei teatrale – așadar, o selecție amestecând nepermis lucrurile, nu poate conduce decât la ceea ce am asistat în **Festivalul Comediei Românești (6–13 mai 2009)**: aplauzele unui public dezorientat. Numai așa poate fi descrisă starea la sfârșitul primelor trei titluri citate (nu le numesc spectacole de teatru, pentru că nu aparțin acestei arte!). Și e grav, pentru că după reprezentații în care situațiile penibile sunt concurate doar de ridicolul pretenției de a face teatru, publicul era convins că a fost la teatru. Or, s-a aflat doar în clădirea lui!

În *Steaua fără nume*, regizorul Dan Vasile are în intenție să opună lipsei de orizont a lumii din orășelul în care trenurile de lux nu opresc, strălucirea *kitsch* a așa-numitei lumi bune; soluțiile regizorale sunt precare și însăilate, fără profunzimea necesară (spre exemplu, cartea lui Miroiu, adusă de la București, este împachetată, cu mult ambalaj, în vreo trei cutii, și când e scoasă la iveală se constată că are dimensiuni liliputane; sau prezența closetului, element de decor în care se consumă mai multe scene dorite comice – ce-i drept, provocă publicului destule hohote, din categoria acelora provocate de bancurile deochetate...); iar arta actoricească nu există.

Molto, gran'impressione (o versiune scenică a lui Romulus Vulpescu după câteva texte de Costache Faca și Costache Caragiale, regia Dan Tudor) și *Clinica* (regia Aurel Palade) nu depășesc nici ele ilustrarea unor bancuri, sub nivelul scenetelor umoristice TV – spre exemplificare, citez replici din *Clinica*, text de Adrian Lustig: „[...] nu sunt hoț, sunt bancher", „[...] ce mi-a lipsit mie în viață, a fost moralul. Nu a avut cine să mi-l ridice!" și s-ar putea continua, dar nu cred să mai fie cazul. Ceea ce deranjează, e moftul, pretenția artistică! Și publicul este complice, pentru că nu sancționează concesiile nepermise făcute prostului gust.

Dintr-o cu totul altă categorie – iar ele, categoriile nu trebuie confundate! – în spectacolul *Ioana și focul*, actorii fac dovada unei pofte de joc evidente, cu un entuziasm ludic care este al condiției artistice, dar și al tinereții care respiră și dăruiește energie; trupa aleasă de Cătălina Buzoianu pentru a da suflu acestei parabole despre putere și istorie – istorie a cărei memorie este înviată prin teatru, prin reactualizare și reprezentare, de aceea e și ficțiune – trupa aceasta are forța de a convinge că jocul este autentic.

„... Popoarele cer minuni", observă *Ioana d'Arc* (Dorina Chiriac, Premiul pentru cea mai bună actriță), iar *Bufonul Hainselin* (interpretat de Marius Manole care niciodată n-a avut o mai mare combustie pe scenă ca în această înscenare; de altfel, juriul acestei ediții l-a distins, *ex aequo* – împreună cu Constantin Cojocaru –

Ioana şi focul de Matei Vişniec

cu Premiul pentru cel mai bun actor); aşadar, Bufonul Hainselin este „responsabilul cu minunile". Mai ales cu cele teatrale, pentru că între cele două personaje încredinţate lui Marius Manole în acest spectacol, *Povestitorul* şi *Bufonul*, este plasat centrul de greutate al montării: reactivarea memoriei colective prin nararea poveştii. De aceea, conciliul secret al bufonilor din Europa este nu doar un moment teatral decupat excelent de regizoare, ci şi un fragment de actualitate care ne atinge.

Nu cred că pentru Festivalul Comediei Româneşti subtitulatura de „festival internaţional" – cel puţin, aşa apare pe coperta programului – poate fi acoperită prin prezenţa a două producţii din străinătate, *Scaunele* (Théâtre du Tropic/Muséâtre/ Fontenay-en-scènes, Franţa; o dovadă că oriunde se pot produce amatorisme, dar de care ne puteam lipsi fără umbră de regret) şi deja citatul spectacol al lui Radu Afrim, *Mansardă...* (Centre Culturel Kulturfabrik, Luxemburg), jucat vara trecută în *off*-Avignon.

Personalitatea şi un anume început de mitologie legată de opera şi chiar existenţa lui Emil Cioran s-au topit în piesa lui Matei Vişniec, *Mansardă...*, într-un text mai degrabă despre memorie, despre fragilitatea şi fluiditatea ei, despre origini şi transformare în viaţa oricărui om. Montarea lui Afrim, care a primit Premiul de regie în cadrul Festivalului, speculează ludic cu detaliile biografice – poate cel mai reuşit moment este cel al citatului cinematografic din *Nosferatu* de Murnau: o seară

transilvană, cu muzică adecvată, pe care personajul Cioran, interpretat cu vervă de Constantin Cojocaru, şi-o acordă în intimitate – dar spectacolul se opreşte la ilustrare, insuficientă şi frustrantă. Cum tot o glisare, de data aceasta pe textul lui Mihail Sebastian, este şi *remix*-ul la *Jocul de-a vacanța [opțiune 9]* (Teatrul Municipal Baia-Mare); amuzantă, dar nu în totalitate, şi cu prea puțină actorie. Or, cu toată inventivitatea muzicală sau scenografică a proiecțiilor video şi a situațiilor comice, Radu Afrim nu e posibil să nu-şi fi dat seama de un lucru simplu: teatru fără actori nu există! Iar în *Jocul*..., actorii nu au reuşit să realizeze şi unul de-a teatrul. Îmi amintesc de o experiență teatrală similară celei pe care Afrim a făcut-o acum la Teatrul din Baia-Mare, un spectacol după *Casa Bernardei Alba*, la Teatrul „Andrei Mureşanu" din Sfântu Gheorghe, *Alge. Bernarda's House Remix*; aceea a fost o experiență superioară prin prezențele actorilor şi prin construcția mult mai articulată teatral.

Dincolo de inconsecvențele selecției, nedumereşte şi opțiunea juriului pentru spectacolul ales să primească Premiul pentru cel mai bun spectacol, *Buzunarul cu pâine* de Matei Vişniec – o montare cu doi actori într-o ipostază stimabilă, dar departe de performanțele pe care fiecare dintre ei le-a avut în carieră.

S-au mai jucat în festivalul acesta, în secțiunea competitivă, spectacolele: *Şapte dintr-o lovitură* de Lia Bugnar (Teatrul Național Bucureşti, regia Ion Caramitru), *Jocul de-a adevărul* de Lia Bugnar (Teatrul Metropolis, regia Dorina Chiriac şi Lia Bugnar) ş.a., dar au fost cu totul doar pasabile. Nu întâmplător se spune că un bun spectacol de comedie se face greu!

Nicolae HAVRILIUC

Proiectul „Comedii uitate"

Lansat în cadrul festivalier al Comediei Româneşti **„Fest Co", Bucureşti, 6–13 mai 2009**, proiectul „Comedii uitate" (coordonat de criticul Mircea Ghițulescu) trebuie admis ca un model cultural cu o dublă funcție: în plan *recuperator* (aduce în atenție, prin lecturi şi transpuneri scenice, texte pe nedrept uitate, dar cu potențiale rezerve de comic); în plan *creator* (sursă de inspirație, de viziune şi de joc pentru viitorii comediografi, regizori şi actori). Debutul s-a produs cu lectura comediei ***Neguțătorul de ochelari*** de Tudor Arghezi, în regia lui Dan Tudor (ca un preambul la manifestările din 2010 ce vor aniversa 130 de ani de la naşterea marelui scriitor român).

Privind din punct de vedere estetic, lirica lui Arghezi a trecut prin toate fazele poeziei româneşti – a purces din rădăcinile trainice ale tradiției, a dat înfățişare modernismului, preluând accente de parnasianism, respirând un timp în adiacența simbolismului sau frecventând „cosmicul" sub influența expresionismului –, însă de fiecare dată şi-a păstrat nota originală. Lirismul vizionar şi lirismul proteic arghezian s-au datorat vârstelor creatoare ce au purtat şi modelat poetul în timp. Nu întâmplător, Dumitru Micu a subintitulat „Eseu despre vârstele interioare" studiul său privind *Opera lui Tudor Arghezi*.

Teatrul arghezian, întregitor al operei, a continuat să stea în penumbră, fiind (cu excepția comediei *Seringa* scrisă în 1943 şi jucată în stagiunea 1947/1948 la Naționalul bucureştean) aproape necunoscut pentru spectator, nu şi pentru lector (apărut postum, volumul *Teatru* de Tudor Arghezi, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, cuprinde texte pentru scenă, originale şi traduceri). Spre deosebire de poezie şi de proză, teatrul arghezian a crescut dintr-o altă perspectivă. Se punea în slujba ineditului, rupându-se de tradiție şi negând tradiția. Se aşeza în față, ieşea din tipare şi agita dezordinea din comportamentul şi mentalitatea personajului, accentuând nevoia unei alte ordini. Era un teatru de avangardă prelevat din „minunea cuvântului nou şi plin de sine" („Manifest activist către tinerime", *Contimporanul*, 1924), a constructivismului asezonat cu ecouri venite din suprarealism. Efervescența creatoare, întreținută de revista *Contimporanul* (condusă de Ion Vinea între 1922–1932) pe direcția unui avangardism de substanță, îşi va pune pecetea pe scrisul lui Arghezi, influențând textele sale pentru scenă. În articolul-program *Bun sosit*, publicat în nr. 1 al *Contimporanului*, 3 iunie 1922 (din colectivul de redacție făcea parte şi Tudor Arghezi), se denunță „finanța cotropitoare" care „se pregăteşte a întina şi Cugetarea românească", avansându-se necesitatea „metalului curat şi strălucitor al gândirii pure, al talentului imaculat şi neaservit nimănui altuia decât Ideii". Aproximarea sau suspendarea valorilor deja consacrate îndemnau la căutarea unor formule artistice inedite spre a duce mai departe creația: „Trebuie să apară şi sabia scânteietoare de oțel curat a criticii constructive, a talentului original şi creator. „constructivismul de la *Contimporanul* era preocupat de găsirea unei legături între arte şi spiritul contemporan al tehnologiei moderne ce a ajuns la rivalitate cu natura, născocind forme noi. Artistul era îndemnat, în producerea valorilor estetice, să renunțe la natură şi să imite tehnica. Ca urmare, limbajul poetic, deşi devenise rece, sporise în lexic la nivel neologic. S-a trecut la construirea unor texte poetice menite să lovească simțurile, în special văzul. Teatrul constructivist (existent mai mult la nivel conceptual), potrivit lui Sandu Eliad, trebuia să contribuie la „crearea prin gest şi ton a unei vieți independente de cea naturală, sugerarea de emoții şi bucurii, altele decât cele cotidiene (*Teatrul teatrului*, în *Contimporanul*, IV, nr. 55–56, martie 1925).

Tudor Arghezi prin comedia *Negutătorul de ochelari*, fără a se rupe total de structurile existente ale convențiilor literare, se-nscrie în gradenele avangardismului, căutând ineditul în plan lexical, dar şi-n construirea de personaje. Neavând, propriu-zis, nume, protagoniştii sunt denumiți generic „opticianul" şi „clientul". Intrarea lor în contact nu exclude un schimb de replici între supremația celui dintâi, dornic să-şi vândă marfa, deci să-şi adauge clienți, şi viclenia şi dezinvoltura celui de-al doilea, aflat în căutarea noului şi a neprevăzutului. Directă şi la obiect, replica de început, „Domnule optician, am venit să-mi dai o pæreche de ochelari", aminteşte de o replică din lumea negustorilor lui Caragiale: „M-a trimis maica să-i dai de un ban gaz, şi taica, de doi bani țuică [...] Da... zice, să nu mai pui gaz în a de țuică şi țuică-n a de gaz" (*În vreme de război*). Arghezi, pentru a evita confuzia, îşi obligă personajul preopinent să-ntrebe: „Cu marginea de aur sau de metal?"; termenii prețioşi ai opticianului îl pun în derută pe client: „Iartă-mă că insist. Nu mă interesează, dar vreau să înțeleg". Clientul se păstrează în spiritul naturii, contrazicându-şi partenerul de conversație: „Şi crezi dumneata, domnule optician, că natura nu a prevăzut nicio legătură între numere [...] Să nu te crezi dumneata mai deştept

decât natura". Şi cu toate acestea, el este în căutarea unui produs tehnic apt să concureze natura în lipsă. Conversaţia ce urmează se desfăşoară în registrul unei surprinzătoare îmbinări lexicale, marcate pe alocuri de o aglomerare neologică. Alternarea între fixaţia în formă, cea într-o natură primară, şi apelul la produsul inventat, capabil să înlocuiască deficitul de natură, face din clientul orb un personaj comic, victimă a propriei farse. La simpla enumerare a instrumentelor de optică (microscop, telescop, periscop) şi de măsură (pluviometru, barometru, termometru), clientul îi răspunde negustorului, arătându-se încântat de ofertă, prin cuvinte rimă (episcop, protopop sau kilometru, taximetru), deşi percepţia sa despre domeniul desemnat se arată falsă. Clientul de ochelari devine „negustor" de cuvinte, inventând altele (grasometru, grasoscop) pe linia unui rizibil de limbaj şi de situaţie, produs de încurcături şi de percepţii eronate. La Arghezi (până la un punct) şi la Caragiale, comicul de limbaj are aceeaşi sursă: denaturarea unor cuvinte, în special a neologismelor. Urmare a conexiunii forţate binoclul–buldogul (tehnică–natură), clientul orb confundă cuvintele, dar, aflat în exerciţiul de „educaţie a voinţei prin sine însuşi", el, din orgoliu, îi cere negustorului un „buldoglu". Inventând un cuvânt nou, fără corespondenţă cu realitatea, personajul devine ridicol, stârnind hazul dar şi o anumită compasiune (ţinând seama de infirmitatea sa ce nu este dezvăluită dintr-odată, ci păstrată în termeni echivoci). Râsul la Arghezi, spre deosebire de râsul lui Caragiale (provenit din lipsa de instruire a personajului), se datorează unei imitaţii exagerate într-o zonă proclamată antimimetică.

Magazinul de optică „La trei ochelari" vinde obiecte defecte, modificând exteriorul până la caricatură într-o suprarealitate provocatoare de haz. Binoclul doamnei Ferdy „vede răsturnat şi de-a-ndoaselea". Clientul orb îi găseşte acestei malformaţii din construcţie o utilitate practică într-un spaţiu denaturat, formă a unui absurd expresiv. („Ştii dumneata câte ciocniri s-ar putea evita dacă şefii de gară ar avea acest binoclu? Ar fi de-ajuns să se uite la un tren în pericol, pentru ca trenul s-o ia la fugă înapoi"). Arghezi nu intenţionează să găsească o soluţie la starea de existenţă a clientului orb, ahtiat de achiziţia obiectelor. El propune un joc funambulesc între rigiditatea măştii şi mişcarea boţului de viaţă, plasând personajul prin comicul de limbaj şi comicul de situaţie la marginea unei trăiri captive şi a unei căutări fără oprire. Fiind un personaj în deficit de simţuri, în special de văz, clientul este situat şi-n suprarealitate când, în final, autorul îl pune să rostească blajin: „Nu ţi-am spus, domnule, că am ochi de porţelan?", provocând uimirea opticianului: „De ce mai căutaţi ochelari?"; pentru ca apoi să-i tempereze uimirea cu interogaţiile sale: „Dumneata crezi că dacă aş avea ochi, aş mai cumpăra ochelari? Ce-aş fi făcut cu ei?". Situaţia comică argheziană poate fi inclusă într-o formulă: Se vorbeşte intens despre un „X" aflat în dificultate, folosindu-se argumente spre a-l ajuta. Dar până la urmă se afirmă că respectivul „X" nu există cu adevărat. Cunoscător al teatrului arghezian, criticul Mircea Ghiţulescu (*Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Bucureşti, Tracus Arte, 2008, p. 283) observă, în construcţia personajelor, că „dilatarea trăsăturilor negative se transformă într-o perfectă formă a aberaţiei, formă excrescentă a imaginaţiei când se vede în afară".

Montat într-un spectacol coupé (alături de alte comedii argheziene *La comisariat* sau *Interpretări la cleptomanie*) la studioul Teatrului de Comedie, textul *Neguţătorul de ochelari* ar putea inspira un spectacol-eveniment. Aşezându-l pe Tudor Arghezi printre exponenţii ce au consolidat avangarda şi au conferit fenomenului teatral românesc alte faţete de expresie.

VEDETEATRU, Buzău

Ştefan OPREA

La rând: dramaturgul

La Buzău, **Gala Vedetelor „VedeTeatru“** a prins rădăcini sănătoase; trei ediţii consecutive i-au asigurat un statut demn de stimă şi un specific particular în contextul mişcării teatrale româneşti. Fiecare ediţie a fost personalizată după criterii esenţiale, în funcţie de *factorul dominant* care a stat la baza selecţiei: *actorul, regizorul, dramaturgul*. Deci, după „Capul de actor“ (ediţia întâi) şi „Capul de regizor“ (ediţia a doua), ne-am întâlnit, la ediţia din acest an (16–23 mai) cu **„Dramaturgul-vedetă“**. Ca nicăieri altundeva, aceste criterii sunt stabilite prin participarea directă a publicului spectator, care e consultat înainte de stabilirea programului ediţiei următoare; orizontul de aşteptare al spectatorilor joacă, aşadar, un rol esenţial în derularea acestei manifestări teatrale, aşa explicându-se succesul de care ea se bucură în fiecare an.

Chiar dacă noţiunea de „dramaturg-vedetă“ i-a derutat pe unii şi i-a intrigat pe alţii, prin ambiguitate mai ales, ea n-a ajuns să fie măr al discordiei, căci, până la urmă, a decis calitatea textelor dramatice şi frecvenţa prezenţei în repertorii – de la noi şi de aiurea – a numelor respectivilor autori. La Buzău s-au aflat pe afiş (în ordinea prezentării): Ana-Maria Bamberger, Evgheni Grişkoveţ, Barry Gifford,

Olga TUDORACHE în *Peşte cu mazăre* de Ana-Maria Bamberger

Foto: Ion Tăbăcaru

Romulus Vulpescu (care a realizat un scenariu după texte din dramaturgia românească veche, semnate de Costache Faca, Matei Millo şi Costache Caragiale), Tudor Muşatescu, Aleksandr Galin, Lutz Hübner – toţi în **Secţiunea oficială** –, ei fiind flancaţi, în Secţiunea **„Vedeta de mâine“** (rezervată tinerilor interpreţi), de Edmond Rostand, Neil Simon, Lia Bugnar, Tom Ziegler, Paul Meade. Pentru buna informare a spectatorilor, fiecărui dramaturg i s-a făcut o scurtă prezentare în foarte elegantul caiet al Galei şi în publicaţia ad-hoc *Spectacool* realizată de studenţii teatrologi de la UNATC (coordonaţi de criticii Oana Borş şi Mirela Năstăsache).

Din raţiuni economice, au fost invitate la această ediţie doar spectacole bucureştene: *Peşte cu mazăre* de Ana-Maria Bamberger (Teatrul Metropolis, regia Olga Tudorache), *Oraşul* de Evgheni Grişkoveţ (Teatrul Act, regia Cristian Juncu), *Camera de hotel* de Barry Gifford (Teatrul Odeon, regia Alexandru Dabija), *Molto, gran' impressione* de Romulus Vulpescu (Teatrul Naţional „I.L. Caragiale“, regia Dan Tudor), *Titanic vals* de Tudor Muşatescu (Teatrul „Nottara“, regia Dinu Cernescu), acestora alăturându-li-se două spectacole ale teatrului-gazdă: *Sirena şi Victoria* de Aleksandr Galin (regia Diana Lupescu) şi *Inimă de boxer* de Lutz Hübner (regia Mihai Manolescu) şi un singur invitat din afara ţării: *Un gigolo rusesc*, după *Sirena şi Victoria* (Teatrul „Konstantin Velicikov“ din Pasardjik, Bulgaria, regia Vladimir Petkov).

La secţiunea „Vedeta de mâine“ (spectacole de noapte, găzduite de clubul „T'essence pub“) au putut fi urmăriţi doar studenţii şi masteranzii de la UNATC Bucureşti în *Biloxi Blues* de Neil Simon (regia Mircea Rusu), *Romanţioşii* de Edmond Rostand (regia Al. D. Mâzgăreanu), *Ofertă de serviciu* de Lia Bugnar şi Dana Măgdici (regia Doru Ana), *Treapta a IX-a* de Tom Ziegler (regia Adriana Popovici).

Marcel IUREŞ şi Mihai LUNGEANU

Foto: Ion Tăbăcaru

O singură excepţie şi aici: Teatrul „Al. Davila" din Piteşti cu spectacolul de studio *Skin Deep* de Paul Meade (regia Dan Tudor).

Momentele artistice de vârf ale Galei au fost, fără îndoială, spectacolele *Peşte cu mazăre* (în afara concursului) – în care Olga Tudorache a avut o strălucită evoluţie, oferind publicului un adevărat regal actoricesc – şi *Sirena şi Victoria* (cu Virgil Ogăşanu, Valeria Ogăşanu şi Diana Lupescu), spectacol căruia juriul de specialitate (prezidat de Irina Petrescu) i-a acordat Premiul Galei. Acelaşi spectacol a primit şi Premiul acordat de juriul publicului. De la secţiunea „Vedeta de mâine" au fost distinşi cu premii doi interpreţi din spectacolul *Romanţioşii*: George Albert Costea (*Straforel*) şi Irina Drăgănescu (*Sylveta*).

Şi dacă tot am ajuns la actori, se cuvine să mai amintim câteva nume care au asigurat nivelul artistic al Galei: Mircea Albulescu şi Ileana Stana Ionescu (*Molto, gran' impressione*), Dorina Lazăr, Marcel Iureş, Mircea Constantinescu şi Antoaneta Zaharia (*Camera de hotel*), Constantin Codrescu (*Inimă de boxer*). Acesta din urmă a fost omagiat în cadrul Galei pentru cei 60 de ani de activitate teatrală.

Au fost şi unele insatisfacţii (ale publicului şi ale criticii) faţă de „calitatea" unor spectacole precum *Titanic vals* – dezlânat, obosit, cu interpreţi sub limita modestiei: Sorin Cociş (*Spirache*), Ioana Calotă (*Miza*), Alexandru Jitea (*Dinu*), Al. Mike Gheorghiu (*Traian*) sau *Un gigolo rusesc*.

Dar Gala de la Buzău nu s-a redus la spectacolele despre care am relatat, ci a fost un *complex* de evenimente cultural-teatrale la care publicul buzoian a răspuns cu real interes. În prim-plan s-a situat, ca şi la ediţiile anterioare, acţiunea Teatrului Naţional Radiofonic intitulată „Bucuria ochiului din ureche", şi care prezintă spectacole radiofonice de valoare. Coordonată de regizorul Mihai Lungeanu, acţiunea

Foto: Ion Tăbăcaru

a fost dedicată, de data aceasta, lui Eugen Ionescu, cu prilejul împlinirii a o sută de ani de la naştere. Spectatorii au putut audia: *Delir în doi*... (cu Horaţiu Mălăele şi Rodica Mandache, în regia lui Attila Vizauer), *Victimele datoriei* (cu Mircea Rusu, Marian Râlea, Emilia Popescu, Marius Stănescu – regia Cezarina Udrescu), *Cântăreaţa cheală* (cu Rodica Mandache, Mircea Constantinescu, Emilia Popescu, Dan Condurache, Antoaneta Zaharia – regia Gavriil Pinte), *Noul locatar* (cu Marcel Iureş, Sanda Toma, Florin Anton, Mihai Dinvale – regia Mihai Lungeanu) şi *Finale – o călătorie imaginară cu Eugen Ionescu*, un scenariu de Ilinca Stihi după *Jurnal în fărâme* (cu Gheorghe Visu, Irina Petrescu, Anca Sigartău, Nicolae Călugăriţa – regia Ilinca Stihi). După fiecare audiţie, spectatorii s-au întâlnit şi au convorbit cu unul dintre interpreţii principali: Rodica Mandache, Irina Petrescu, Marcel Iureş ş.a. Manifestarea s-a desfăşurat *la* şi *în* colaborare cu Biblioteca judeţeană „Vasile Voiculescu".

Pe tot parcursul Galei s-a aflat o expoziţie de carte de teatru cuprinzând lucrări editate de Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" (unele dintre volume fiind lansate în prezenţa autorilor) şi o expoziţie de fotografie de teatru datorată artistului fotograf Ion Tăbăcaru şi deschisă în holul Teatrului „George Ciprian".

Teatrul-gazdă a oferit spectatorilor şi o seară de Musical-show, „Insula cu amintiri", în care i-a avut ca invitaţi pe Florin Piersic, Adriana Trandafir şi pe dramaturgul Cornel Udrea (din creaţia căruia cei doi actori au făcut lecturi). Florin Piersic şi Adriana Trandafir au vorbit şi au cântat – primul în cunoscutu-i stil... dominant şi fermecător, a doua cu graţie şi distincţie scenică şi cu preocuparea de a-şi potoli partenerul şi de a-l readuce la „cestiune".

S-a mai adăugat la acest complex de manifestări – iarăşi ca şi la ediţiile anterioare – acţiunea rezervată copiilor de către Teatrul Naţional pentru Copii –

Romanţioşii de Edmond Rostand

Foto: Ion Tăbăcaru

„Întâlniri cu magicianul şi prietenii săi". În Piaţa Dacia şi în Parcul Crâng, Magicianul Marian Râlea a antrenat copiii în spectacole interactive, în jocuri şi întreceri cu caracter educativ-distractiv. Iar în paralel cu toate acestea, s-au aflat în întrecere echipele de teatru ale liceelor din judeţul Buzău.

Mai mult decât la majoritatea festivalurilor şi galelor din România au fost prezenţi la Buzău numeroşi critici de teatru. I-am remarcat pe: Alice Georgescu, Florica Ichim, Ludmila Patlanjoglu, Mircea Ghiţulescu, Mircea Morariu, Constantin Paiu, Octavian Saiu, Carmen Stanciu, Ioana Moldovan, Andreea Dumitru, Ion Parhon, Carmen Mihalache, Mihaela Dordea, Oana Borş, Mariana Ciolan, Dan-Marius Zarafescu. Fac această menţiune din două motive. Primul, pentru că la un aşa-zis Festival Naţional de Teatru (!) de la Iaşi, nici măcar criticii din localitate nu au fost invitaţi, ba chiar *„o critică"* (femininul de la *un critic*) implicată în organizare şi selecţie a decretat că „festivalul nu e pentru critici, ci pentru public"!... Şi în al doilea rând, pentru că, la Buzău, am citit, cu oarecare veselie, opiniile lui Florin Zamfirescu despre critică. Zicea d-sa: „Dacă un spectacol are zece cronici proaste [...] lumea nu vine la teatru. La noi, în România, e o nepotrivire între părerile celor care scriu despre un spectacol şi public [...] Sunt spectacole lăudate, premiate la care nu poţi să stai până la sfârşit şi spectacole înjurate de către critică, dar care sunt o minune". Mde! Păreri! Frustrări! Orgolii! Refulări!

Nu putem încheia fără a menţiona impecabila organizare a acestei Gale, atmosfera de lucru şi seriozitate în care s-a desfăşurat. E, în primul rând, meritul directoarei teatrului, **Marinela Ţepuş**, care şi-a constituit un staff de profesionişti pasionaţi de teatru, colegiali şi plini de iniţiativă. Menţionăm, de asemenea, sprijinul acordat de organele locale, de Consiliul judeţean şi de Primăria municipiului Buzău, precum, şi de un însemnat număr de sponsori.

Biloxi Blues de Neil Simon

Foto: Ion Tăbăcaru

Valeria OGĂŞANU şi Diana LUPESCU în *Sirena şi Victoria* de Aleksandr Galin

Foto: Ion Tăbăcaru

Premiile Galei Vedetelor

După o săptămână, în care **dramaturgul** a fost vedetă la Buzău, în seara de 23 mai 2009 s-a încheiat cea de-a III-a ediţie a Galei Vedetelor – ***VEDETEATRU, 2009***.

Juriul de specialitate, alcătuit din: Irina Petrescu (preşedinte), Emil Boroghină (directorul Festivalului *Shakespeare*), Andreea Dumitru (critic de teatru), Carmen Mihalache (critic de teatru), prof. univ. dr. Constantin Paiu (critic de teatru) a acordat următoarele premii:

Pentru cel mai bun spectacol, prezentat pe scena Teatrului „George Ciprian":

Sirena şi Victoria de Aleksandr Galin, producţie a Teatrului „George Ciprian" Buzău. Un spectacol de Diana Lupescu, interpreţi: Valeria Ogăşanu, Virgil Ogăşanu, Diana Lupescu;

Pentru cea mai bună actriţă, cel mai bun actor din spectacolele prezentate în Pub T'essence, în cadrul secţiunii „Vedeta de mâine":

Irina Drăgănescu, pentru rolul *Sylveta*, din spectacolul *Romanţioşii* de Edmond Rostand, regia: Alexandru Mâzgăreanu, producţie a UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti;

George Albert Costea, pentru rolul *Straforel*, din spectacolul *Romanţioşii* de Edmond Rostand, regia: Alexandru Mâzgăreanu, producţie a UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti.

Premiul acordat de juriul publicului (alcătuit, prin tragere la sorţi, din 5 spectatori: 3 psihologi, 1 economist şi 1 elev) pentru cel mai bun spectacol prezentat pe scena Teatrului „George Ciprian" a revenit montării ***Sirena şi Victoria*** de Aleksandr Galin, producţie a teatrului-gazdă.

FESTIVAL EUROREGIONAL, Timişoara

Daria DIMIU

TESZT de teatru

În contextul globalizării şi al noii concepţii politice, în care individualităţile statale europene se mărginesc ca entităţi reciproc respectate, iar graniţele teritoriale nu mai au înţelesul limitativ (chiar terifiant) de nu demult, o altă divizare mai amplă a spaţiului s-a impus, paralel cu împărţirea istorico-administrativă internă: **euroregiunea**.

În perioada **22–29 mai 2009**, la Timişoara s-a desfăşurat o acţiune teatrală de proporţii cu caracter internaţional. Născută cu trei ani în urmă în oraşul de pe Bega, manifestarea a crescut în 2008, iar anul acesta şi-a găsit denumirea oficială – **Festivalul Euroregional de Teatru de la Timişoara TESZT** – şi imnul (compus de Cári Tibor). Cu participarea a patru ţări din regiunea delimitată de cursurile Dunăre, Criş, Mureş şi Tisa, în zilele Festivalului şi-au aflat locul, pe lângă reprezentaţii teatrale propriu-zise, şi discuţii teoretice sau concerte. Montările selectate (din Ungaria, Bulgaria, Serbia şi, desigur, România) acoperă un evantai vast al artei spectaculare, putând vorbi de teatru în accepţiunea tradiţională, teatru nonverbal (teatru dans şi de imagine), teatru muzical, teatru de marionete (la rându-i, divizat ca adresabilitate).

Primul spectacol al Festivalului a fost *Prometeu* de Gyulay Eszter, premiera oficială a Teatrului-gazdă (regia şi coregrafia: Katona Gábor). Textul încearcă să îmbine diferitele versiuni ale mitului prometeic într-o structură literară cât mai apropiată spaţiului şi timpului originar. De aceea, încă din prima parte, din dialogul între eroul mitic (deja osândit) şi *Vulturul* personificat înmugureşte o formă nouă a catharsisului antic. Prin vocea vulturului aflăm că fapta lui Prometeu a destrămat ordinea „firească între făpturi", aşa cum fusese ea lăsată pe pământ. „Nu-i plănuit nimănui să-i fie milă de mine", zice Prometeu, căzând pentru a doua oară în păcatul orgoliului.

Schelării albe, metalice mărginesc scena pe latura de acces a publicului în sală. Prinse între grilaje – personaje imobile în poziţii contorsionate, ca surprinse de un misterios îngheţ. Pe fundalul cu aparenţă de staniol, doi actori avansează încet. În prim-plan, în stânga, un soi de crater glacial lasă vizibil doar un cap ale cărui buze se mişcă la răstimpuri fără glas.

„Îmi place foarte mult ficatul, dar în noaptea aceea am implorat Soarele să răsară mai devreme", declară Vulturul despre forţa misterioasă care îl împinsese, în ciuda propriei voinţe, să îl sfâşie pe Prometeu, „cel care din iubirea prea mare de oameni s-a ales cu ura cetei de zei".

Câteva piramide miniaturale, aranjate la final în şorţul răsturnat al lui Hefaistos ca-ntr-o copaie, recreează locul de supliciu al eroului. Intrat în declin („Amurgul zeilor"...?), Zeus se roagă de Vultur să-l scoată din scenă. Revine în final în costum de Prometeu...

Mizantropul de Molière

Foto: Mikus Csába

Deoarece împarte scena cu organizatorii Festivalului, se poate spune că Teatrul German de Stat Timişoara a jucat „în deplasare“ la el acasă. Recenta premieră *Cântăreaţa cheală* de Eugen Ionescu este prima prezenţă regizorală a lui Alexandru Dabija în oraşul de pe Bega. Pe un practicabil înalt este etalat un interior în secţiune: camera de zi – mărginită de o chicinetă în stânga şi de baie în dreapta – comunică în spate printr-o arcadă cu vestibulul. Dispunerea apartamentului, înfăţişarea personajelor şi gesturile lor converg spre ideea standardizării: canapeaua portocalie tronează în mijlocul încăperii, menajera hâtră poartă uniformă neagră cu şorţ alb, domnul Smith e cufundat în ziar în timp ce distinsa-i consoartă enumeră generalităţi. Veniţi în vizită, soţii Martin aduc cadou cartofii şi slănina despre care doamna Smith pomenise la începutul spectacolului. Oaspeţii rămân pe canapea, fără a relua aceeaşi conversaţie, astfel încât accentul final se deplasează de pe banalitatea cotidiană pe ciclicitate, de pe vorbe – pe fapte.

Prezentat de Compania „Urbán András“ a Teatrului „Kosztolányi Dezsö“ din Subotica (Serbia), *Brecht The hardcore machine* – bazat pe *Elegiile Bucowiene* ale lui Bertolt Brecht (regia: Urbán András) aduce mai mult a produsul unui *workshop* actoricesc drastic decât a spectacol. Disciplina şi concentarea interpreţilor, rigoarea milimetrică pusă în slujba construcţiei sunt lăudabile. Într-un anumit loc – presupus claustrant –, între doi bărbaţi şi două femei în îmbrăcăminte cazonă se angajează relaţii sclavagist-sexuale cu accente fetişiste. E adevărat, pe de o parte, că începutul spectacolului e gândit ca o succesiune de aprinderi şi stingeri de lanternă, fasciculele aţintite surprinzând fără greş expresii de teroare şi poziţii sumisive ale

partenerilor, pe de altă parte, că sfârşitul constă în mărturii politice proiectate, întregitoare ale atmosferei opresive. Însă, luat ca unitate, aduce mai mult a demonstraţie sado-masochistă decât a produs artistic. E, din nou, adevărat că, în lista faptelor abominabile a regimurilor totalitare, istoria pomeneşte şi de excese/experimente de ordin sexual, dar în lipsa unui dram de emoţie, producţia nu se ridică de la stadiul de ecuaţie matematic corectă la cel de teatru.

Cele două ceasuri ale reprezentaţiei cu *Operele complete ale lui Wlm Şxpr (prescurtate)* de J. Borgeson, A. Long şi D. Singer au trecut ca un fulg în interpretarea celor trei actori de la Trupa Sârbă a Teatrului Popular din Subotica (Serbia). De o ştangă e spânzurată o pânză albă, pe care sunt transcrise cu negru, în grafia originară, titlurile pieselor acceptate în canonul shakespearean. Combinate, literele de tipar şi spaţiile dintre cuvinte conturează portretul Marelui Will. De deasupra, veghează semnătura autorului în forma de pe testament. Spre mijlocul scenei, două dulapuri metalice alipite se preschimbă în cursul acţiunii în prezidiu, masă de concurs televizat sau practicabil (cu trapă cu tot!). Antipatic, înţiclit, cu voce subţiată şi nazalizată, în blazer prea lung şi prea larg, unul dintre actori închipuie un profesor exagerat. Evident că prezentarea lui doctă, asezonată cu gesturi preţioase şi ochelari, încartiruită în teorii şi sumedenie de informaţii ajutate de planşe, catastifuri şi un glob pământesc este menită a da greş! Apar atunci în scenă întâi Batman, Spiderman şi Superman – personaje mai apropiate generaţiei actuale, susceptibile a funcţiona ca modele – apoi un platou de joc televizat, gen „Cine ştie, câştigă", numit în cazul de faţă *Vrei să fii shakespearionar?* Întrebările gen „Cine e al patrulea copil al lui John Shakespeare?" sau „Ce animal a folosit Cleopatra ca

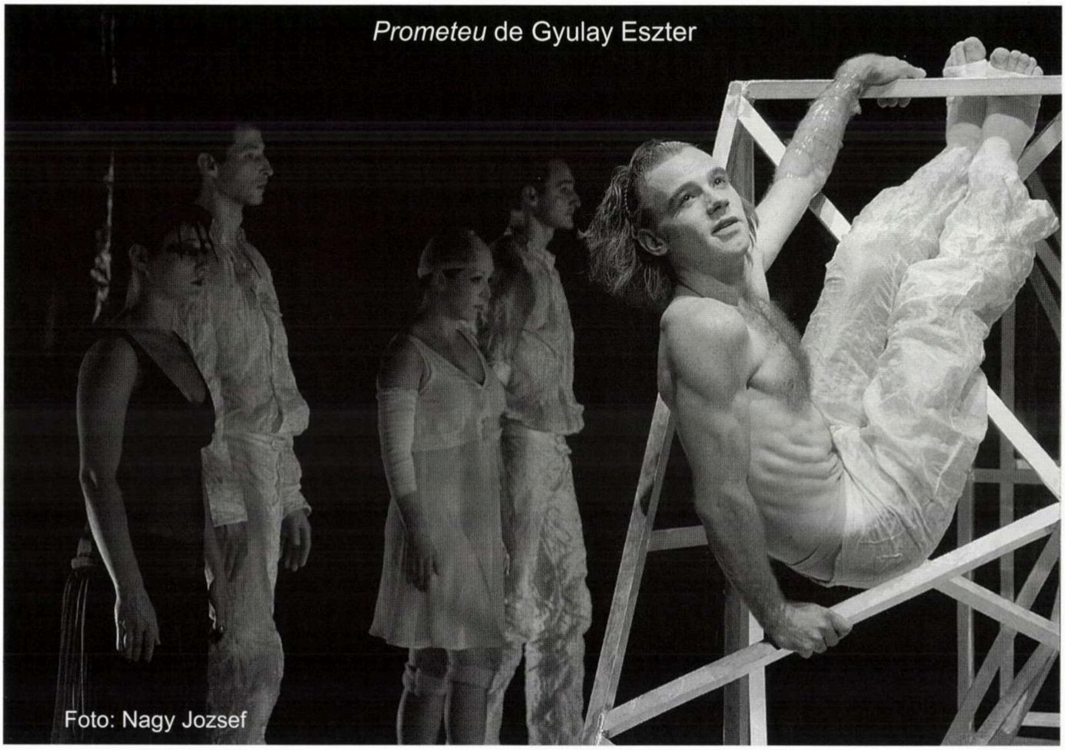

Prometeu de Gyulay Eszter

Foto: Nagy Jozsef

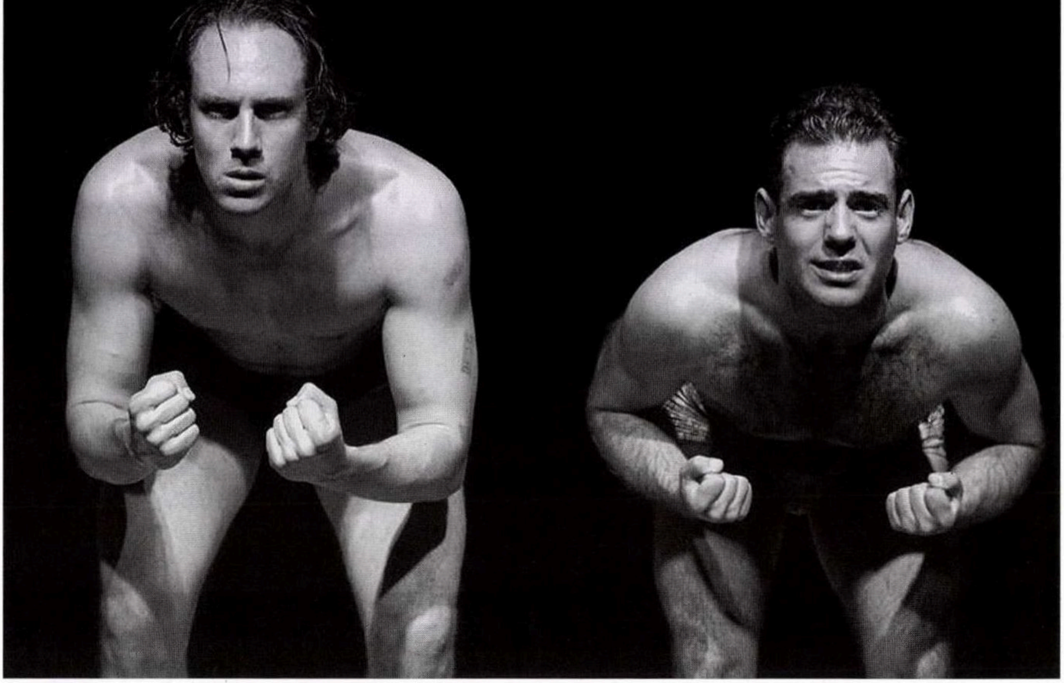
să se sinucidă?“ nu își găsesc răspunsul corect, în pofida mijloacelor de ajutorare a concurenților. De dragul ironizării timpurilor noastre, „asistenta“ cu sâni de butaforie lăfăiți în afara corsajului sucombă la auzul vocii prietenului căruia i se solicită ajutorul...

Prezentarea prescurtată la maximum a subiectelor pieselor shakespeareane urmează parodierea formatelor unor cunoscute emisiuni. *Othello* e înfățișat în ritm de *rap*, personajul Richard al III-lea e un roboțel care, după toate isprăvile, se alege cu un scrijelitor „game over“, *Ioan fără de țară* – ca transmiterea unui meci de fotbal, unde actorii comentează entuziast apropierea mingii de poartă şi sar în picioare la pasele palpitante. Şi tragica poveste a lui Romeo şi a Julietei sale are tentă microbistă, cei doi provenind din echipe rivale. Pe spatele tricoului purtat de tânărul îndrăgostit, literele (dublate de arici) se lipesc cu repeziciune atunci când Julieta îi cere să-şi renege numele: ROMEO–ROM–OMER–ERO.

Apoi vine rândul unei emisiuni culinare: pentru ilustrarea lui *Titus Andronicus* sunt folosite cratițe cu desene cretane pe smalț. Un bucătar durduliu şi emfatic se agită şi pregăteşte o pizza din brațul eroului titular, după care vesteşte că data viitoare, invitatul special Timon din Atena va aduce rețeta de Cap-de-Macbeth–la grătar! *Iuliu Cezar* e prezentat ca o partidă de şah a cărui desfăşurare televizată e disecată şi explicată (cum, la un moment dat, făcea la noi Elisabeta Polihroniade).

Fantoma regelui danez apare pe muzica din *Dosarele X,* şi e saşie, astfel că Horatio, martor ocular, socoate că lui i se adresează. Prințul citeşte *Istoria Danemarcei* (suavă referire la *Saxo Grammaticus* ca sursă de informare) legată

Brecht. *The hardcore machine*, după *Elegiile Bucowiene* de B. Brecht



în catifea roşie. Replica aruncată pieziş de personaj curtenilor – „ştiu să deosebesc un uliu de un bâtlan" – e dublată sonor aici de un muget şi un nechezat, spre disperarea interpretului.

Acțiunea din *Măcriş, cartofi prăjiți* de Egressy Zoltán (regia: Koleszár Bazil Péter, Teatrul „Jókay" din județul ungar Békés) se petrece într-un vestiar insalubru, cu trei pereți de un verde îndoielnic. Pe fiecare perete, câte o bancă şi un cuier. Un arbitru de centru şi doi tuşieri se pregătesc să intre în teren la un meci de fotbal de categorie slabă. Unul dintre ei este într-o continuă suferință cu accente bahice după fosta nevastă, care se dovedeşte în final că işi împărțise cu generozitate grațiile mai multor cavaleri ai fluierului.

Gloomy Sunday (Duminica mohorâtă) este titlul american al unei melodii ungureşti deosebit de triste. Scrisă de Seress Rezsö în Budapesta interbelică, a fost rapid supranumită „imnul sinucigaşilor"şi frecvent asociată unui soi de blestem muzical, iar difuzarea ei interzisă. Chiar şi moartea compozitorului, survenită câțiva ani mai târziu, a fost pusă pe seama acesteia... Spectacolul Teatrului Popular din Subotica poartă titlul melodiei. Regizat de Kovács Frigyes, textul lui Müller Péter înțesat cu şlagăre ale lui Seress Rezsö încearcă o prezentare a vieții compozitorului ca venind din partea lui Seress însuşi după ce s-a zdrobit de asfalt.

Spectacolul de teatru, step şi pantomimă *Decalog* regizat de Laurian Oniga îşi declară (încă din catalogul Festivalului!) legătura cu perioada electorală. La drept vorbind, legătura poate fi stabilită cu mai orice perioadă (deşi toate-s electorale, mai nou!...), de pe orice meridian al lumii actuale. Mişcarea şi emoția

căreia-i dă naştere nu cunosc granițe lingvistice. În plus, comandamentele decalogului apar pe un amplu ecran din fundal, în multiple traduceri. În secvențele II şi III, bătrânii, povârniți de vârstă şi cu pas şontâcăit, împing câte un iconostas spre centrul scenei, şi se închină cucernic; nu apucă să-şi încheie atitudinea de reculegere, că icoanele sunt smulse de tineri şi înlocuite cu suporturi de monitoare electorale. Corul bisericesc este bruiat şi până la urmă estompat de microfonie. Opt cabine de vot transparente ilustrează cum votanții sunt prinşi în capcana propriilor opțiuni.

Basmul *Hänsel şi Gretel* al Fraților Grimm este îndulcit în acest prim spectacol pentru copii născut în Teatrul Maghiar timişorean: mama este bună (nu maşteră), copiii – cuminți (fetița tricotează, băiețelul mătură), tatăl – plecat la târg cu treburi. Fiindcă spărsese din greşeală donița, iar laptele – singurul aliment din casă – se vărsase, băiețelul e trimis să culeagă fructe de pădure ca să-şi astâmpere foamea.

În spectacolul non-verbal *Amor omnia* al teatrului-gazdă (sub semnătura regizorilor invitați din Bulgaria, Peter Pashov şi Zheni Pashova), dragostea ca temă unică se vădeşte uneori repetitiv tratată. Secvențele sunt despărțite prin proiecții pe fundal întunecat, cu lumini ce aleargă într-o unică direcție, ca meteoriții zăriți prin hublou. Concepția şi/sau interpretarea fac(e) să se distingă prin frumusețe câteva episoade. Altfel, într-o secvență, *Ea* e oficial cu unul, dar *umbra* ei arată că pe altul ar vrea să îl urmeze. În alta, *creatorul* concret, întruchipat de un actor, apare covârşit de *inspirația* reprezentată printr-un joc de umbre.

Sosit de la Teatrul „Atelie 313" din Sofia, dar prezentat în engleză, *Sfârşit de noiembrie* după lucrările lui Tove Jansson este un *one man show* păpuşeresc destinat, prin natura subiectului, adulților. Marioneta utilizată reprezintă un bătrân – probabil internat într-un azil – care şi-a uitat până şi numele. Fost grădinar, după cum reiese din desele lui referiri la castraveții murați a căror rețetă ne-o şi dă în repetate rânduri. Mânuitorul ne destăinuise anterior că *El*, păpuşoiul, ia şanțul văzut pe fereastră drept pârâu şi arțarii drept pomi fructiferi. Din tot ce-l înconjoară, nu-şi recunoaşte decât patul. Căutându-şi cu intermitențe castraveții, dă peste un trombon în care-şi vede reflectarea... şi căinează imaginea, pentru că, nerăspunzându-i, e clar că e surdă şi că a uitat cum o cheamă... Spectacolul e caracterizat de o mare sensibilitate şi forță imaginativă. Relația dintre mânuitor şi păpuşă se schimbă necontenit, actorul fiind pe rând povestitor, ocrotitor şi ghid.

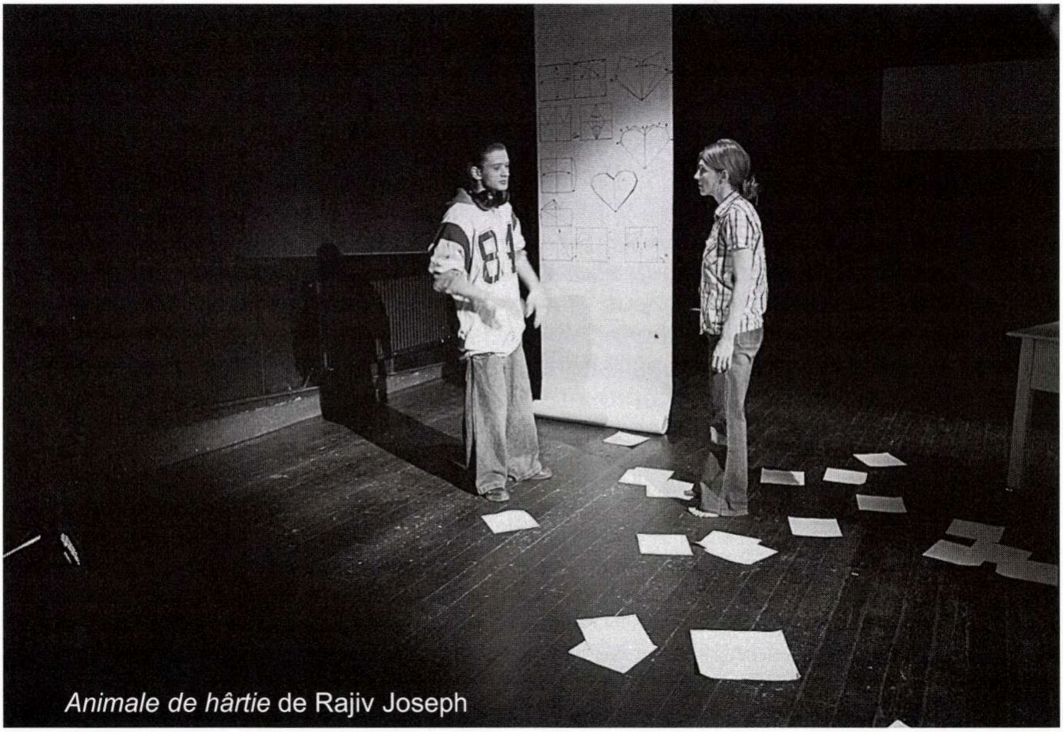
În regia Ancăi Bradu, *Mizantropul* de Molière nu se ocupă de conflictul lui Alceste cu societatea, ci de cel cu sine însuşi. Varianta spectaculară de la Teatrul din Novi Sad propune două personaje titulare, permanent în scenă, dintre care cel tăcut, veşnic retras, îl contrazice pe eroul-vorbitor. Identic îmbrăcate, balanța dreptății pare să încline de partea dublului mut, deoarece societatea este superficială în purtări şi moralmente îndoielnică. Podeaua acoperită cu făină conferă întregului spectacol o notă de neobişnuit.

La conferința pe problemele teatrului regional au participat directorii Teatrelor Maghiar şi German din Timişoara, din Subotica. Importantă e comunicarea în regiune; se doreşte inclusiv demararea unei reviste regionale. Directorul din Subotica, prezent pentru al treilea an consecutiv la Timişoara, constată că Festivalul nu numai că funcționează bine, dar creşte valoric. S-a propus inclusiv schimbarea locației printr-o oarecare rotație, deoarece manifestearea în sine constituie o reclamă pentru oraşul-gazdă.

Nicolae PRELIPCEANU

Lumea Atelierului de teatru în şapte zile

De câţiva ani, în iunie, la **Baia Mare**, se întâlnesc trupe de teatru româneşti şi – mai rare – din străinătate, la **Festivalul „Atelier“** pe care l-a iniţiat dramaturgul Radu Macrinici, încă din 1992. Trebuie repede spus că Baia Mare nu găzduieşte acest festival, aflat în iunie 2009 la a şaptesprezecea ediţie, decât din 2007. Douăsprezece ediţii s-au desfăşurat la Sfântu Gheorghe, iar două, în 2005 şi 2006, la Sighişoara. Festivalul Internaţional de Teatru „Atelier“ este o creaţie care a prins şi la Baia Mare aşa cum, aflu din extrasele de presă de altădată, prinsese şi la Sântu Gheorghe şi, mai puţin – căci nu a prea avut timp – la Sighişoara. Festivalul este unul competitiv, dar asta nu-i împiedică pe organizatori să invite şi alte spectacole decât cele înscrise în concurs, pentru a fi văzute de publicul din Baia Mare şi de ceilalţi spectatori, obişnuiţi, ai unui festival de teatru.



Animale de hârtie de Rajiv Joseph

Poveşti adevărate, complet inventate de Peca Ştefan

Dar să enumăr, mai întâi, spectacolele din concursul de anul acesta, urmărite pe tot parcursul celor şapte zile de juriul format din: Doru Mareş (preşedinte), Corneliu Dan Borcia, Mihai Lungeanu, Dana Puiu şi Claudiu Groza. Festivalul a debutat cu un spectacol experimental francez, *Stare febrilă*, semnat de Dennis Chabroullet, o coproducţie a Théâtre de la Mezzanine din Paris, Teatrul de Marionete, Teatrul Clasic „Ioan Slavici" şi Casa de Cultură a Municipiului Arad, jocuri cu obiecte, limbaj corporal, muzică şi dans. Teatrul de Stat Oradea, Trupa Szigligeti, a fost prezent, în aceeaşi primă seară a Festivalului, cu spectacolul în limba maghiară *În aburi* de Nell Dunn, o sumă de poveşti despre o lume din cartierele sărace, în regia lui Meleg Vilmos. A doua seară, cei prezenţi la Baia Mare au avut ocazia să vadă un *Hamlet* sui-generis, pus în scenă de Gelu Badea, la Teatrul de Nord – Satu Mare, o interferenţă cu legendele postshakespeariene, ca să numim astfel povestea cu Dracula. În aceeaşi seară, a avut loc spectacolul *Game Spotting*, „p(r)e texte" de Thorvaldur Thorsteinsson, pus în scenă de Etta Ermini Dance Theatre – Londra. Cu o coregrafie inspirată de *hip hop*, acrobaţie şi improvizaţie, *Game Spotting* a fost o pată de culoare în peisajul acestei ediţii a festivalului „Atelier" Monologul, sau, ca să mă păstrez în pas cu vremea anglofonă, one man show-ul, *Cum am mâncat un câine*, de Evgheni Grişkoveţ, a fost interpretat de Theo Marton, în regia lui Adi Iclenzan, o producţie a centrului Multimedia Teatru 74 – Târgu Mureş. *Jocul de-a vacanţa (opţiune 9)* „după Mihail Sebastian" şi-a intitulat producţia de la Teatrul Municipal Baia Mare Radu Afrim. Spectacolul este o actualizare a celebrei poveşti de dragoste estivală a lui Mihail Sebastian, într-un ritm nebunesc, iar totul se petrece – cum altfel? – chiar între angajaţii unei firme din zilele noastre. Spectacolul a plăcut cel mai mult juriului, astfel încât, la final, a câştigat premiul cel mare.

Paricidul, „one puppet show" de Ion Sava, cu un păpuşar şi un comper, a fost ceea ce au putut vedea spectatorii băimăreni, ba chiar şi juriul, în cea de-a treia seară, după spectacolul semnat Afrim. A patra seară au umplut scena Teatrului Municipal din Baia Mare cele trei mari actriţe – care, finalmente, au întrunit, într-un amplu ex-aequo, opţiunile juriului la categoria „Cea mai bună actriţă" – Dorina Lazăr, Coca Bloos, Emilia Dobrin, în producţia Teatrului Odeon din Bucureşti, *Şefele*. Povestea celor trei femei fără importanţă care se joacă, în imaginaţia lor şi cu imaginaţia lor, de-a femeile de lume, nu fără a se da de gol din când în când, punându-se, adică, pe locul modest, real, pe care îl au în societatea postbelică austriacă, a prilejuit adevărate momente de încântare tuturor celor prezenţi în sală.

Hikaru Otsubo este un vizitator obişnuit al Festivalului, debarcând prima oară în România acum exact 15 ani, aşa cum singur mărturiseşte. Spectacolele sale de dans şi mişcare corporală sunt întotdeauna lucrate cu migală şi atenţie, cu o răbdare pe care, însă, nu tot spectatorul român o poate împărtăşi. Anul acesta, spectacolul Companiei Koto-Otsubo-Butoh din Tokyo s-a intitulat *Shiraito / Un fir strălucitor*. Teatrul Tandem din Piatra Neamţ a fost, cumva, la polul opus. *Povestea poveştilor* a adunat texte de Ion Creangă, Mircea Nedelciu, George Călinescu, Luca Piţu + patru cântece de Ada Milea. Interpreţi: Maria Hiboski, un real talent, Gheorghe Hiboski şi Cristina Bodnărescu, aceasta din urmă artificială şi vădit jenată pe alocuri de turnura exagerat de vulgară pe care o lua spectacolul.

Deşi plasat „în deschidere" de la ora 18, spectacolul Teatrului Ariel Underground – Târgu Mureş, cu piesa lui Rajiv Joseph, *Animale de hârtie*, în regia lui Gavril Cadariu, a fost, pentru subsemnatul cel puţin, revelaţia Festivalului. Trei actori cu interpretări nuanţate, sensibile, naturale de parcă rolul nu ar fi fost decât însăşi faţa lor din viaţă, au încântat pur şi simplu publicul de pe scena băimăreană (nu, nu vă miraţi, aşa se face azi „atelierul" micşorând scena şi lăsând loc acolo, de obicei pasiv, şi spectatorilor, înghesuiţi pe scaune incomode, parcă inexistente de data aceasta): Elena Purea, Marius Turdeanu şi studentul, debutant pe o scenă profesionistă, Andrei Chiran. A fost premiat doar studentul pentru prestaţia sa de debutant, marele şi pe nedrept, după mine, perdant fiind Marius Turdeanu, o prezenţă desăvârşită, un profesorul Miroiu american, faţă cu origami-ul. Fără a evita „reţetele" dramaturgul a reuşit construcţia unei piese în egală măsură sensibilă, adresându-se – vai! – sufletului, şi postmodernă *comme il faut* (dacă tot este autorul un Rajiv din Statele Unite ale Americii, poate suporta şi un franţuzism – *n'est-ce pas?* – demodat). În schimb, imediat următoarea reprezentaţie, cu *Welcome to Romania*, text şi regie de Theo Herghelegiu, de la Teatrul „Mihai Popescu" – Târgovişte, a deziluzionat de la text la interpretare şi la regie, care a abuzat de fanfară (nu a fost deloc un final „en fanfare") pentru a suplini carenţe de text şi de interpretare. Povestea limacşilor transformaţi în oameni, care îşi trimit reprezentantul să cumpere dreptul lor de a se stabili în această ţară depopulată, România desigur, ajunsă la 24 de locuitori, cu – nici mai mult nici mai puţin – suma de 3 miliarde euro pe cap de limax-om, m-a siderat şi nu a prea prins nici publicul mai înclinat să se bucure de orice zgomot sau „inovaţie" logică.

Cu aceasta, reprezentaţiile pentru concurs s-au încheiat. Ceea ce nu înseamnă că ele au fost singurele spectacole pe care le-am putut vedea în Festival. Dacă anul trecut secţiunea „Portrete în Atelier" i-a fost dedicată lui Radu Afrim, anul acesta portretul a fost acela al teatrului local, gazdă generoasă, ba chiar organizator al Festivalului, prin directorii săi, Marilena Frenţiu şi Nicolae Weisz, acesta din urmă prezent mereu şi sărind în ajutorul tuturor, dar şi prin toţi ceilalţi angajaţi,

prezenți la datorie multe ore pe zi. Astfel încât am mai văzut o *Casa Bernardei Alba* de Lorca, în regia lui Kincses Elemer, cu destule stângăcii, dar şi cu o variantă mai puțin obişnuită a personajului principal, interpretat de actrița Inna Andriucă, în celelalte roluri fiind distribuite: Aurora Prodan (*Maria Josefa*), Wanda Farcaş (*Angustias*), Sanda Savolszki (*Magdalena*), Ariana Presan (*Amelia*), Diana Podăreanu (*Martirio*), Gabriela Chirilă (*Adela*), Dana Bărbosu (*La Poncia*), Magdalena Nemeş (*Servitoarea*) şi Alina Szasz, în decorurile şi costumele lui Mihai Vălu. Acelaşi regizor, altă piesă: *Sarah Bernhardt sau Strigătul langustei*, în interpretarea cu nuanțe a Aurorei Prodan, o actriță cu experiență în teatru şi în schimbarea registrelor, şi Valeriu Doran, un abil interpret al unui rol nu tocmai uşor nici el, din cauza destulelor schimbări de unghi şi chiar de... rol în rol. Scenografia puțin cam încărcată, i-a aparținut Klarei Labancz. *Poveşti adevărate complet inventate despre Baia Mare* este un text ingenios al lui Peca Ştefan, care s-a demonstrat pe sine ca profesionist al scriiturii după cele mai clare reguli. Proiectul, ca să mă exprim în ton cu epoca în care, orişicâtuşi, mai trăiesc, este amplu: dramaturgul şi regizoarea, Ana Mărgineanu (autoarea ideii), vor împânzi țara, mai precis oraşele unde e teatru, fireşte, cu piese despre locul respectiv (nu, nu „locația" vă rog...). Până acum, a mai fost jucată o piesă despre Piatra Neamț, echipa vădindu-şi preferința pentru oraşele cu nume din două cuvinte... Spectacolul are în centru cel puțin trei actori cu performanță excelentă, Ioan Codrea, cu patru roluri, Gabriela Chirilă, cu trei, şi Sorin Miron cu trei. Aceştia se rețin prin naturalețe şi trăire pe dinăuntru a ceea ce poate fi interiorizat într-o asemenea piesă. Cel de-al patrulea spectacol din seria „Portret în Atelier" *Ivan Turbincă, omul care a speriat moartea... sau nu*, o dramatizare spirituală după Ion Creangă de Radu Macrinici, în maniera, obişnuită azi, de a actualiza cu bătaie spre *SF* (mă rog, chiar povestea lui Creangă se pretează la asemenea viziuni) a fost unul mai ales de efecte, dar şi dându-i prilejul lui Sorin Miron să fiexeze în memoria spectatorilor un profil de actor complex şi dăruit profesiei sale. Nici Ionuț Mateescu, un comic de registru cam redus, dar de succes, remarcabil, de altfel, şi-n spectacolul lui Radu Afrim, nu s-a lăsat mai prejos, în rolul *Moartea*. Iar Gabriela Chirilă a mai marcat un punct cu un Aghiuță foarte versatil. Ca şi anul trecut, Fundația Accumm, adică soții Petru Maier-Bianu şi Verona Maier, au fost prezenți hors concours cu *O autobiografie pierdută*, care ar fi trebuit să fie o lectură expresivă, vag scenică, a unor texte de proză, după romanul *Inventarul iernilor,* al celui dintâi. Dar autorul şi-a asumat şi rolul de regizor şi a lăsat frâu liber actriței Eliza Bercu-Bordeanu, care una pronunța şi alta juca. Să nu mai spun despre costumația absolut nepotrivită cu povestea. În paralel cu bătăliile de pe scene, dimineața au mai fost, un colocviu final, sugestiv intitulat „Ionesco vs. Ionescu" un festival de spectacole radiofonice, organizat cu sprijinul Societății Culturale „Eugen Ionescu" din Slatina şi a Teatrului Național Radiofonic, reprezentat de regizorul Mihai Lungeanu. Titlul, de asemenea inspirat, *Lumea în şase zile... după Ionesco*, un *workshop* condus de coregraful japonez Hikaru Otsubo, trei lansări de carte şi proiecții de filme despre tot atâția oameni de teatru, Yoshi Oida, Jacques Lecoq şi Ariane Mnoushkine, organizate de Editura ArtSpect / Centrul Internațional pentru Artele Sapectacolului / ArtHoc. Vocea lui Ionesco a răsunat la începutul fiecărui spectacol, chemând publicul în sală cu o recitare-cântec de neuitat, cred, pentru cei care au auzit-o. Un semnal sonor care a fost mai mult decât atât, o marcă în anul centenar al marelui dramaturg.

Nu ştiu dacă Radu Macrinici ambiționează să adune la acest festival tot ce este mai bun în domeniul teatrului atelier în lume. Ar fi să alerge după o himeră.

O idee, totuşi, îşi poate face orice spectator despre rigorile acestui tip de teatru, dar, dincolo de asta, un spectator asiduu al celor şapte zile poate înţelege multe lucruri despre teatru care, altfel, îi pot rămâne străine. Festivalul Internaţional de Teatru Atelier este unul care îşi întoarce faţa şi spre public, nu numai spre profesioniştii domeniului, aceştia fiind puşi să facă, implicit, o educaţie (vai, ce cuvânt urât azi!) a celor care vin la teatru, cu atât mai mult cu cât cei pe care i-am văzut în sălile de la Baia Mare erau preponderent tineri.

Oana STREZA
Alexandru ŞTEFAN

Recenzii experimentale

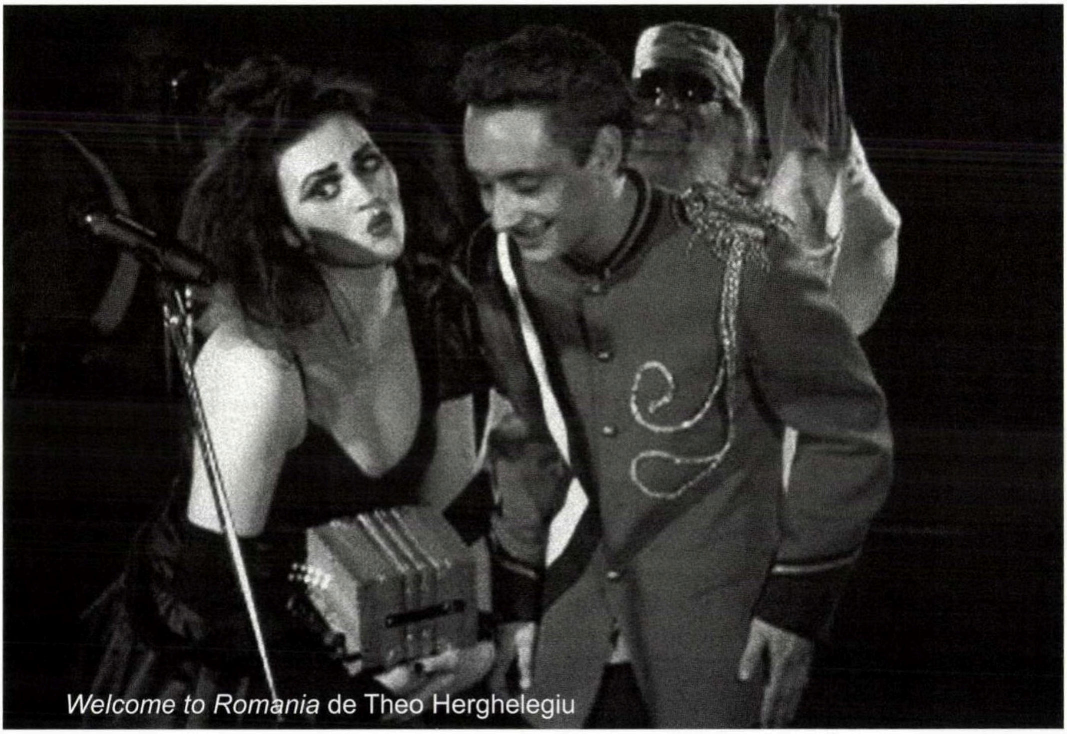
Se spune că în situaţii-limită se testează adevăraţii prieteni; afirmaţia s-a dovedit valabilă şi în cazul **Festivalului Internaţional de Teatru „Atelier"**, desfăşurat în perioada **20–27 iunie 2009 la Baia Mare**. Susţinătorii acestei manifestări, ajunsă la adolescentina vârstă de 17 ani, printre care remarc un grup de artişti plastici care şi-au donat creaţiile drept premii, au dat prilejul organizatorului deja bine cunoscut – Radu Macrinici – să strângă rândurile în jurul Teatrului Municipal Baia Mare.

Este însă greşit să judecăm atât festivalul cât şi modalitatea de selecţie a spectacolelor prin prisma perfecţiunii scenice. Scopul acestei manifestări teatrale este de a căuta expresii scenice noi, mai mult sau mai puţin justificate, ţinând cont doar de două concepte de bază: armonia şi echilibrul. Poate din această cauză, nu am exagera afirmând că avem de-a face cu un festival ce îndrăzneşte să concureze cu Bienala de la Wiesbaden.

Şi pentru că istoria îşi are propriile paradoxuri şi coincidenţe stranii, tocmai în acest an, 2009 – anul degringoladei economice şi al haosului financiar, paravan convenabil pentru un declin al umanului, – se împlinesc 100 de ani de la naşterea lui Eugen Ionescu. Ce alt „făcător" de teatru exprimă mai ambiguu, mai complex, mai inteligent şi ironic micimea, golul şi eşecul unei lumi „împiedicate" uniformizate şi aflate în treabă, dar căreia nu-i iese nimic? Pentru că sărbătorirea centenarului naşterii sale a fost interzisă în România de Marie-France Ionesco, fiica autorului şi singura deţinătoare a drepturilor de autor, Radu Macrinici s-a strecurat cu dibăcie prin birocraţia artistică, îndrăznind să organizeze cu ajutorul Societăţii Culturale „Eugen Ionescu" şi a Teatrului Naţional Radiofonic un festival de spectacole radiofonice. Astfel, *Cântăreaţa cheală*, *Delir în doi*, *Noul locatar*, *Victimele datoriei* şi alte piese au fost ascultate de publicul băimărean asemeni emisiunilor de la Radio Europa Liberă pe vremea cenzurii comuniste. Festivalul Internaţional de Teatru „Atelier" l-a ales în mod simbolic ca excelenţă patronatoare a acestei ediţii pe Eugen Ionescu, iar vocea lui imprimată pe bandă a făcut, seară de seară, invitaţia în sala de spectacol: *„Mesdames, messieurs, mesdemoiselles..."*

Femeia în aburi...

Este deja un loc comun faptul că actorii maghiari au tenacitatea, forţa şi exerciţiul capabile să susţină roluri excepţionale şi dificile. S-a întâmplat astfel şi cu


Welcome to Romania de Theo Herghelegiu

Trupa Szigligeti de la Teatrul de Stat Oradea, în spectacolul ***În aburi***, prefaţat şi de un afiş foarte reuşit.

Textul scriitoarei britanice Nell Dunn este unul care provoacă, răscoleşte şi trimite la reflecţie, putând fi „acuzat" de feminismul atât de la modă, de către o privire superficială. Dar această eventuală teorie este contrazisă de faptul că cele cinci protagoniste nu încearcă să susţină ascendentul feminin asupra bărbatului. Din contră, baia de aburi este locul unde ele se pot dezvălui, iar în neclarul şi difuzul aerului ce le înconjoară ies la iveală adevăruri şi experienţe care le îngenunchează, care le mărturisesc vulnerabilităţile şi nevoia de afecţiune, punându-le continuu în valoare atuurile comune şi general-valabile.

Simbolul nudităţii pe scenă este echivalentul curajului dezvăluirii. Prosoapele care învăluie lejer trupurile sunt gata în orice moment să cadă, ca o sugestie a abandonului, a renunţării totale la mister, din dorinţa de a-şi face cunoscute nevoile cele mai adânci şi dorinţele cele mai vinovate. Este vorba totodată şi de o furie a autocunoaşterii şi acceptării, a intrării în armonie cu sinele. Experienţa unei astfel de reuşite este evidentă mai ales în cazul lui Dawn – tânără abuzată în copilărie şi aflată în neputinţa de a-şi depăşi trauma, din pricina unei mame dominatoare care o obligă la tăcere. Urletul eliberator întârzie astfel, până în momentul în care, în urma schimbului de energie feminină şi a infuziei de introspecţii succesive ale amicelor de „baie" (loc celebru de socializare încă din antichitatea romană), oglinda scrutătoare nu îi mai apare ca o duşmancă. Înregistrează o victorie asupra propriului trecut şi îşi recâştigă totodată tandreţea faţă de sine, ca răspuns al unei senzualităţi neinhibate.

Ina ANDRIUCĂ în *Casa Bernardei Alba* de Federico García Lorca

În spaţiul închis al decorului, la o temperatură maximă şi sufocantă, ies în evidenţă portrete feminine atât de diferite: femeia puternică – administratora băii, liantul şi analgezicul clientelor sale, femeia veşnic abandonată şi devenită glacială, femeia frivolă, agresată fizic şi mereu aspirantă la un statut superior. Actriţele Fábián Enikő, Fodor Réka, Csiky Ibolya, Tóth Tünde, Kovács Enikő şi Firtos Edit au susţinut cu brio aceste partituri. Au voci puternice, cu un timbru predispus la o multitudine de nuanţe şi nu îşi economisesc deloc mijloacele. Se aruncă fără colac de salvare în lacul abisal al celui de-„al doilea sex". Registre diferite – de la timiditate la forţă, de la compasiune la ură violentă şi agresiune, de la superficialitate la sinceritate dureroasă – sunt abordate cu seriozitate şi emoţie. Poate de aceea, apariţia finală a celor cinci actriţe este una a ochilor înlăcrimaţi.

Regizorul Meleg Vilmos a dat ocazia, cu siguranţă, fiecărei femei din sală să îşi retrăiască frânturi de destin. Spectacolul este însă defavorizatabsenţa supratitrării, pentru că dramatismul şi conflictele interioare au ca mesager cuvântul; el este cel care transferă şi naşte tensiunea. Necunoscătorul limbii maghiare trebuie să îşi folosească prea mult şi neizbutit imaginaţia, pentru a suplini înţelesuri. **(O.S.)**

Starea de după...

Desfăşurat ca o brutală parodie a filmului *Grease*, ale cărui Cadillac-uri metalizate s-au metamorfozat în maşinuţe electrice dintr-un parc de distracţii, iar rolul Oliviei Newton John a fost fragmentat în trei ipostaze mioritice, spectacolul ***Stare febrilă*** semnat Denis Chabroullet a decurs simplu, oferind spectatorilor câteva momente întâmplător plăcute. Cu siguranţă nu a deranjat pe nimeni lipsa unui fir

epic, reacțiile bizare ale spectatorilor fiind esențializate în declarația verbală a unui tânăr la ieșire: „Nu e obligatoriu să înțelegi un *show* bun".

Oare?

Finalul a şocat cu incoerența aducerii în scenă a unor păpuşi ce imitau perfect costumele şi trăsăturile actorilor care jucau pe scenă. Cei obişnuiți cu un alt tip de teatru de marionete, în care mânuitorii se ascund sub haine negre încercând să mențină pe linia de plutire bunul simț al convenției scenice, vor simți probabil o frustrare inexplicabilă în momentul în care vor vedea că actorii se lasă învăluiți de nori groşi de fum şi sfori întinse aleatoriu, pentru a juca fiecare separat o scenă în doi cu propria-i păpuşă. Ceea ce va confirma spusele acelui spectator nevizat: show-ul e bun, dar nu ştie nimeni să-l descifreze. **(A.Ş.)**

Cu ochii la joc

Trupa Eta Ermini Dance Theater din Londra s-a prezentat asemeni lordului John din poezia omonimă a lui Coşbuc: „Eu din Londra vin anume, trântă deci cu tine vreau". Din păcate, din exces de veleități postmoderniste, spectacolul jucat de aceştia, ***Game spotting***, nu a putut fi categorisit decât ca „încă o pată de culoare" pe tabloul dansului contemporan. Dorindu-se exotic, dar nu pasional sau şocant, visându-se critic, dar în acelaşi timp jucăuş, *Game spotting*-ul nu a lăsat să se întrevadă nicio urmă de emoție, dar nici nu s-a ocupat foarte mult să ne frapeze cu un *performing art* curat.

Textele lui Thorvaldur Thorsteinsson – fie din pricina selecției, fie din pricina autorului –, nu au reuşit să ne transmită niciun mesaj rațional. Un regret amarnic a fost stârnit în rândul fanilor lui Stanley Kubrick, în momentul în care celebra incantație din *Eyes wide shut*, ce amintea de un misterios ritual erotic, a fost utilizată pentru a ilustra o banală țopăială haotică a unor actori mâzgăliți pe față. **(A.Ş.)**

Scenă din *Game spotting*

Specialitate canină cu mesteceni

Cu o dicție nu tocmai de invidiat şi cu o atititudine care parcă sugerează în permanență o stare de melancolie eterică, Theo Marton a reuşit să țină trează atenția publicului băimărean cu spectacolul ***Cum am mâncat un câine*** de Evgheni Grişkoveț.

Am asistat, aşadar, nu neapărat la o performanță, ci la capacitatea foarte stranie a acestui actor de a transmite emoțiile personajului prin intermediul unui al şaselea simț pe care îl stăpâneşte cu măiestrie, drept pentru care ne dorim sincer şi fără pic de ranchiună perfecționarea sa tehnică. Cum, în general, la un *one-man-show*, cu greu se poate stabili raportul dintre meritul regizoral şi valoarea textului, vom observa doar că tragedia ideii de a mânca un câine pe care involuntar ți-o proiectezi în minte, se va dovedi spre final a nu fi altceva decât o întâmplare simplă în care un chinez găteşte un patruped hămăitor din dorința de a servi colegilor săi, marinari de origine rusă, o specialitate orientală. Vei fi astfel îndemnat să te întrebi în sinea ta cât de îngrozitoare poate fi ideea că pe lângă restaurantele chinezeşti nu există maidanezi?

Rămân foarte reuşite însă momentele ce descriu viața atât de absurdă a slavilor mai mult sau mai puțin pasionați de mesteceni, în care alcoolul şi voia bună maschează de cele mai multe ori suferințe latente. **(A.Ş.)**

Botezul unui altfel de *Hamlet*

Un text clasic pretențios, dificil, dar atât de bogat cum este ***Hamlet***, ar pune teoretic în mişcare imaginația oricărui regizor. Dacă lectura textului este însă una originală şi care vădeşte o perspectivă curajoasă şi nouă asupra destinului Prințului din Danemarca, atunci regizorul este unul dăruit. Aşa s-a dovedit a fi Gelu Badea în montarea capodoperei shakespeariene la Teatrul de Nord din Satu Mare.

Este un spectacol al tinereții, al dinamicii în viteză a stărilor sufleteşti, construit în jurul unui Hamlet copilăros, pe muchie de cuțit între cinism, ironie, autoironie şi suferință voalată. Este contrapunctul personajului mereu trist, apatic, neputincios şi încremenit în planurile sale de răzbunare cu care ne-au obişnuit unele montări.

Pentru o asemenea compoziție, actorul Sorin Miron de la Teatrul Municipal Baia Mare este o alegere potrivită. Cu reale veleități comice dovedite şi în spectacolul ***Portugalia*** regizat de Victor Ioan Frunză, a fost surprinzătoare regăsirea lui într-un astfel de rol. S-a observat pregătirea sa intensă, generozitatea pe scenă antrenată şi de mândria amețitoare şi inevitabilă a oricărui tânăr actor aşezat în şaua periculoasă a conştiinței hamletiene.

Toată desfăşurarea acțiunii face trecerea de la Hamletul student la Wittenberg, cu mintea prizonieră a lecturilor şi a reprezentărilor idealiste, la tânărul nevoit să se maturizeze prin asimilarea experienței morții tatălui. Emoțiile nu sunt explicite. În momentele în care i se cere să acționeze, Hamlet îşi ascunde nehotărârea în spatele jocului cu masca nebuniei. Este admirabilă prestația actorului Sorin Miron şi din punct de vedere fizic, reuşind, prin mobilitatea feței şi a întregului corp, să comunice mai mult decât spune şi să acopere spațiul vast construit de scenograf; aparițiile lui fiind mereu surprinzătoare. Poate că publicul ar trebui să-şi depăşească prejudecățile în legătură cu tonul mereu grav al acestei piese şi să reacționeze mai prompt la construcțiile clovneşti din text. Râsul ar fi de data aceasta de cea mai bună calitate.

Singurul moment în care am pus la îndoială valabilitatea viziunii asupra lui Hamlet este cel al măsurii excesive în manifestarea iubirii la mormântul Ofeliei. A fost vorba de un prea lipsit de experiență îndrăgostit care crede că manifestarea înseamnă slăbiciune? Sau construcția prea ternă a unei Ofelii lipsită de emoție şi alternări necesare de stări cerea un răspuns pe măsură?

Spectacolul imprimă pe retină imagini de neuitat: fețele excepțional machiate ale celor trei – groparul, Guildenstern și Rosencrantz (clovni gândiți la limita grotescului și macabrului) –, capetele viilor încadrate între scheletele foștilor companioni, costumele confecționate cu gust și putere de sugestie în tonuri predominante de negru și cu accente de roșu și alb, create de Klara Labancz. Este remarcabilă scena de scrimă între Laertes și Hamlet, plină de naturalețe, izbutită de artizanul său – actorul Gabriel Duțu. Alte spectacole rezolvau scene similare prin sugestie.

Regizorul Gelu Badea, discipolul meritoriu al lui Radu Penciulescu, a creat un spectacol închegat, unitar. Începutul este unul interesant, de teatru în teatru, în care Hamlet este regizorul și scenograful, urmând ca apoi să fie treptat și subtil asimilat spectacolului oferit de propria-i viață. Deși firele subțiri ale reprezentației sunt strâns mânuite de „păpușarul-rațiune", regizorul nu renunță sub nicio formă la veritabile momente de emoție cum este cel al apariției trupei de actori, între care unul pare desprins de pe o veche ilustrată cu artiști ambulanți. Am apreciat prestația cuplului rege–regină, măsurat în gesturi și tonalități, sugerând o doză homeopată de umanitate care le-ar putea atrage măcar exersarea compasiunii.

Completarea integratoare vine și din partea scenografiei realizată de pictorul de biserici Mihai Pastramagiu, ca un ansamblu de schele și pante din lemn care acoperă sala și continuă pe scenă, punând asfel sub semnul întrebării adevărații actori. Lemnul natur folosit nu fură ochiul, nu-l seduce cu artificii, lăsând simțurile controlate doar de ceea ce reușesc actorii. Scenografia este și una utilă, intrările și ieșirile neașteptate creând suspansul. Muzica lui Mircea Octavian este manșonul perfect pentru acest *Hamlet*, iar acordurile sale tulburătoare trag cortina cu fior și peste final. **(O.S.)**

Dar marionetele?

Paricidul de Ion Sava, un *one puppet show* al Teatrului „Auăleu" din Timișoara, reușește să pună multe întrebări existențiale minților profesioniste ale artei teatrale. Acest lucru se întâmplă atât datorită textului (cu vizibile influențe pirandelliene), dar și grație măiestriei păpușarului Maria Gornic, a cărei experiență își spune cuvântul.

Alternând momentele de convenție și conștientizându-și condiția de ființă mânuită, protagonistul își va deplânge trista soartă condiționată de regizori, directori de teatru și mai ales colegi de breaslă, ce-l lasă să repete singur scena în care își ucide mama. Singurul partener capabil să îl ajute e pardesiul, pe care îl găurește cu un cuțit, mânat de sentimentele personajului întruchipat.

Finalul, melancolic și ușor absurd, va încerca să aducă (dacă este posibil) artiștii artei teatrale cu picioarele pe pământ. Acest lucru e însă foarte dificil pentru marionetele ce sfidează legile gravitației datorită sforilor prin intermediul cărora sunt conduse. **(A.Ș.)**

Afrim la o șuetă cu Sebastian sau... când teatrul „ia foc"

Din când în când, regizorul Radu Afrim deschide cartea de „bucate" intitulată „Cum se gătește un spectacol bun?" și alege una dintre rețetele preferate: ia un text clasic, îl „jumulește" bine de semnificații pe care le întoarce pe dos, presară o doză de condimente excentrice: ironia, cinismul, poezia și grotescul, perpelește totul într-o inepuizabilă garnitură de imaginație și nebunie frumoasă și...ceea ce obține este o delicatesă-surpriză și plină de savoare – ***Jocul de-a vacanța (opțiune 9)*** după Mihail Sebastian.

Regizorul a găsit la Teatrul Municipal Baia Mare „ingredientele" necesare planului său, și anume actori talentați care i-au îmbogățit viziunea cu momente de improvizație bine amplasate. Fără îndoială, sub semnul originalității stă și începutul

spectacolului: într-un spaţiu de birouri în alb şi negru, cele patru personaje sunt aspirate de ritmul dement al agitaţiei specifice oricărei corporaţii. Strigăte continue, gesturi abrupte, convorbiri telefonice interminabile, *laptop*-uri ce ascund feţele şi captează centrul de interes, demenţa aceloraşi reacţii, repetitive până la alienare, totul este întrerupt de ameninţarea bruscă cu armă a lui Ştefan. Un gest nejustificabil decât într-un joc absurd; da... este puncul de relaxare şi de abandon al cotidianului, este momentul în care fiecare va reînvăţa introspecţia şi relaţionarea. Este începutul binecuvântatului „joc de-a vacanţa". Tensiunea crescândă, nebunia agresivă a angajării în profesional este minunat condusă către declanşarea piesei clasice, mereu completată şi rescrisă de Radu Afrim.

Un regizor prezent în sală a afirmat la ieşire: „fără substanţă, dar vesel". Păi da! Tocmai aşa este Sebastian în acest text: nu afirmă lucruri pretenţioase, replicile nu ascund dificile speculaţii filosofice; este uşor, melodramatic şi patetic pe ici pe colo. Afrim a exploatat latura comică, cu scopul vădit de a provoca râsul cel mai sănătos. Este o mare reuşită, tocmai pentru că este destul de rar faptul de a construi o comedie reală, fără plonjarea în derizoriu.

Personajul Bogoiu care în piesă apare mult mai şters, ca o voce din *off*, devine în spectacol un liant, un fel de păpuşar care organizează raporturile dintre celelalte personaje. Afrim l-a conceput ca pe un clovn; actorul distribuit – Ionuţ Mateescu, mic de statură, tuns zero, cu o mobilitate extraordinară –, este chipul şui care transfuzează comic fără încetare, prin replici, dar şi prin adoptarea de poziţii ilare ale corpului. Madam Vintilă este delicios întruchipată de actorul Ioan Codrea, creatorul unei scene comice de vârf – cântecul corporaţiei, când sala a explodat în hohote de râs. De la interpretarea Corinei aşteptam o mai mare forţă de sugestie;

Sorin MIRON în *Hamlet* de Shakespeare

lipseşte din vocea trupului său senzualitatea care magnetizează bărbaţii aduşi de noroc în vacanţa ei.

Viziunea regizorală este fără cusur: traducerea unor fragmente de text în succesiuni de gesturi şi manifestări senzoriale, folosirea obiectelor care au propriul mesaj, propria poveste şi încărcătură dramatică. Meritul evident al lui Radu Afrim este acela de a fi reuşit să creeze conflict şi excitare a spiritului ludic dintr-un text cu glicemia ridicată, dar fără prea multă strălucire. **(O.S.)**

Casa cu uşile mult prea deschise

Casa Bernardei Alba este un spectacol frustrant, deoarece orice fărâmă de dramatism pe care îl conţinea textul în loc să fie dezvoltată sau măcar neschimbată este total greşit transpusă, şi complet neinteresant gândită. Cu siguranţă, un spectator neavizat ar fi în stare să îl urască pe García Lorca pentru că a îndrăznit să scrie o piesă atât de patetică şi de monotonă. E limpede că actriţele înţeleg cât e de greu să joci această piesă în care regizorul, Kincses Elemér, în loc să fi lăsat actorii să improvizeze pentru a descoperi modalităţile scenice pertinente, a fost foarte atent să facă totul pe dos.

Apogeul dezastrului direcţiei de scenă se petrece în momentul în care *Bernarda* (Inna Andriucă), într-o luptă teribilă cu propriile-i sentimente, încearcă să rupă yala unei uşi din grilaj, în spatele căreia Adela, teoretic, s-a sinucis. Dar uşa nu are yală (probabil din economie scenografică), iar Adela înainte de a se sinucide nu a avut cum să încuie uşa, deoarece mizanscena şi concepţia spectacolului nu i-a permis asta; aşadar, Bernarda e nevoită să se prefacă: o mamă a cărei fiică tocmai a murit trebuie să tragă neputincioasă de o uşă care se deschide singură înainte ca ea să ajungă acolo (nici măcar balamalele nu sunt strânse, pentru a preveni eventuale accidente).

Mai e cazul să amintim regizorului că o asemenea scenă, în care furia protagonistei ar trebui să atingă cote paroxistice, nu se poate suprapune unui joc de mimă? **(A.Ş.)**

Langusta strigătoare... la cer

Spectacolul ***Sarah Bernhardt*** regizat de acelaşi Kincses Elemér (care a dorit, probabil, să ne dovedească pasiunea sa pentru Bernarde) a continuat să uimească printr-un deja caracteristic stil monoton şi periculos de literar. Tind să cred că meritul acestui regizor constă în extraordinara capacitate de a urâţi un text având grijă să construiască pe marginea lui situaţii cât mai anoste, dacă se poate, cât mai fade.

Din povestea lui John Murell, de exemplu, suprimă toată venalitatea protagonistei, îi inhibă orice manifestare emotivă, manevrând stările aparente cu o dorinţă de epatare enervantă. Permite ca pe scenă să se joace sentimentele, ca într-o scenetă de clasa a doua gimnazială. Nu vom înţelege subtitlul piesei – „Strigătul langustei" –, şi, de asemenea, nu vom reuşi să descifrăm niciun mesaj coerent: avem de-a face cu o bătrână actriţă care nu e nici melancolică, dar nici veselă; are regrete, dar nu tocmai; pare a fi pe moarte, dar e plină de viaţă. Şi dacă în *Casa Bernardei Alba* se putea întrezări strădania actriţelor, în cazul de faţă nu se poate spune acelaşi lucru. Deşi teoretic are un picior amputat Sarah dansează fără nicio grijă, amintindu-şi că trebuie să mimeze un handicap doar la scurtă vreme după scena în care i se reaminteşte că a trecut prin această experienţă traumatizantă.

Probabil că aceasta şi este cheia spectacolui: să înţelegem viziunea regizorală numai după ce consultăm caietul-program, sau agenda de repetiţie. **(A.Ş.)**

Şefele în ale actoriei

Deşi se joacă pe scena Odeonului de ani buni, spectacolul ***Şefele*** s-a prezentat şi aici impecabil, oferind un recital actoricesc de excepţie. Având ca decor

două pânze, trei femei cu personalități atât de diferite sporovăiesc, se apropie, se urăsc, se vânează, se înduioşază, pentru ca, în final, să înfăptuiască o crimă. Personajele trăitoare într-o Austrie postnazistă sunt însemne vii, pe scenă, ale tarelor şi rateurilor personale.

Grete – o femeie cu poftă de viață, interpretată de Dorina Lazăr –, umple spațiul cu vocea sa puternică, cu intensitatea şi carnalitatea reprezentărilor unor trăiri la cote maxime. Emilia Dobrin în rolul *Ernei* este o mamă zgârcită şi bigotă care îşi construieşte personajul cu multă cerebralitate şi transf igurare, reuşind un comic sec şi straniu. Coca Bloos este minunată în rolul lui *Mariedl* – femeia care se confruntă zilnic, cu reziduurile umane ale latrinelor de cele mai diverse categorii. Modestă, visând cu ochii deschişi la „flori crescute în mucegai", naivă în aparență dar şfichiuitoare în vorbă şi judecată, pare a restitui echilibrul celorlalte două printr-un surplus de bunătate. Este asemenea nebunului lui Shakespeare care rosteşte adevărul, de aici trăgându-i-se şi sfârşitul.

Costumele Alinei Herescu sunt bine alese pentru a definitiva imaginile în ochii receptorului. Deşi tezist pe ici pe colo, cu un limbaj scatologic atât de agreat de Schwab, textul este un bun declanşator al unei întreceri umăr la umăr a talentelor actoriceşti, într-o comedie „noir". Expresivitatea, dicția, raportarea la personaje cu inteligență, grație şi indiscutabilă experiență, fac din acest spectacol o lecție de actorie de neratat. Regizorului Sorin Militaru nu i-au prea rămas multe de făcut. **(O.S.)**

Poveşti adevărate, complet agasante

Când te presează gândul că lumea te numeşte dramaturg, dar tu cu greu poți încropi două replici fără să strecori o înjurătură, nu poți face altceva decât să scrii un text ca ***Poveşti adevărate, complet inventate despre Baia Mare***: alegi un titlu lung, în speranța că doar-doar te confundă cineva cu Matei Vişniec, înşiri sacadat scenele în dulcele stil postmodern, ca să te laşi în voia curentului, şi conturezi un subiect tezist în stilul lui Davidoglu, un dramaturg de care eşti ferm convins că nu mai ştie nimeni, şi prin urmare e demn să te inspire. Mediocritatea va avea astfel o nouă formă de expresie.

Pe de altă parte, când te frământă gândul că pe statul de plată eşti plătit ca director de scenă, dar tot ce poți spune despre Hamlet e doar că era un tip pesimist, nu poți face altceva decât să regizezi spectacolul *Poveşti adevărate, complet inventate despre Baia Mare*, unde în altă parte dacă nu la... Teatrul Municipal din Baia Mare. Copleşit probabil de simpla existență a lui Radu Afrim, îți va fi imposibil să gândeşti modern acest spectacol în limitele sălii de teatru care îți stă la dispoziție, aşa că vei îmbrăca actorii cât mai kitschos şi îi vei pune să joace pe hol, vei băga spectatorii sub scenă şi le vei stinge lumina, având grijă să nu le laşi la dispoziție nicio sursă de lumină, şi evident că vei monta gradenele pe scenă într-o manieră atât de penibilă, încât spectacolul să poată fi văzut şi din sală.

Prin urmare, combinația Peca Ştefan–Ana Mărgineanu reuşeşte să prezinte o imagine adevărată şi inventată a oraşului Baia Mare, ignorând parcă voit adevăratele valori ale acestui oraş. **(A.Ş.)**

Alte poveşti...

Multe cuvine încep cu litera „p" şi se termină cu literele „ulă", dar nu toate ne sunt de folos. Foarte frumoasă este ***Povestea poveştilor*** a lui Ion Creangă, şi tare frumos ar fi să putem spune acelaşi lucru despre corespondența literară a lui Mircea Nedelciu, dar nu ar fi foarte corect. De asemenea, când vine vorba de „spectacol de club", prin nu ştiu ce minune toate pretențiile estetice se mută cu o gamă mai jos, aşa că e destul de greu să judeci corect spectacolul omonim al soților Hibovski.

Există o stranie atracție în privința lui: trivialitatea și limbajul vulgar e atât de exagerat, încât nu poți rămâne ignorant, astfel încât te întrebi dacă nu cumva această piesă a reușit totuși să împrumute ceva din spiritul neaoș al lui Creangă, și l-a transpus prezentului.

Totodată, sunt foarte deranjante situațiile de rupere a ritmului, în care actorii trec de la un personaj la altul, astfel încât e foarte greu de stabilit când e joc și când e joacă. Dorim o dicție mai bună domnișoarei Cristina Bodnărescu și totodată sperăm ca în următoarele spectacole descriind istorii referitoare la organele genitale (pe care probabil că acest „băruleț" Tandem urmează să le conceapă) să se renunțe la notele de elitism exacerbat, care încearcă să sugereze un umor duplicitar tipic mai ales parodiilor americane: de fapt, românii nici măcar în glumă nu sunt elitiști, spiritul „poveștii poveștilor" atestând această stare de fapt. **(A.Ș.)**

„Pliuri" de emoție

Spectacolul ***Animale de hârtie*** de Ravij Joseph, în regia lui Gavril Cadariu, montat la Teatrul Ariel Underground din Târgu Mureș este de o corectitudine binevenită. Axat pe conflicte interioare puternice, povestea cu fir narativ amintind de clasicii american, ne-o prezintă pe *Ilana Andrews*, artistă *origami*, pusă în dificultatea de a alege între doi bărbați: tânărul *Suresh*, proaspăt absolvent de liceu, pasionat de *hip-hop*, cu un trecut dureros și încărcat de responsabilități și profesorul de matematici *Andy*, un fan al creației sale, suferind de timiditate și vulnerabilitate.

Punând accent pe trăirea emoțiilor, regia lui Gavril Cadariu are în prim-plan actorul și complexul de motivații care îl determină să rostească replicile, făcându-ne să ne amintim cu ușurință de primele lecții de actorie care te învață cum și mai ales de ce să existi pe scenă. Cu siguranță, acest lucru nu ar fi fost posibil dacă textul tânărului dramaturg american, profesor la Universitatea din New York, nu ar fi constituit o partitură valabilă, a cărei forță să domine cu ușurință întreaga reprezentație. Publicul a fost captat încă de la început și acest semnal este cel mai bun barometru.

Viața oferă momente speciale, șanse, întâlniri, emoții greu de anticipat matematic, iar a te lăsa și „trăit" poate fi minunat. Este remarcabil actorul Marius Turdeanu, în rolul lui Andy realizând o compoziție de mare rafinament. Merită salutată și participarea la distribuție a lui Andrei Chiran – student în anul I la U.A.T. Târgu Mureș – pentru seriozitatea cu care a debutat.

Creația regizorului Cadariu este una fragilă în sensul emoției, cu măsură în utilizarea semnelor teatrale. Imaginea-emblemă a spectacolului, care-i sintetizează acestuia toate trăsăturile, este cea a umbrei lui Andy proiectată pe pânza albă – suprapunere inefabilă a vieții greu de mulțumit, peste o succesiune rigidă și clară de pliuri de hârtie, realizate sub dictéul unor complicate calcule matematice. **(O.S.)**

Herghelia de limacși

Stau și mă întreb uneori cât de plictisit să fii, sau cât de bună să fie impresia pe care o ai despre tine însăți ca să poți crede că e interesantă povestea unei țări sterile pe care limacșii transformați în oameni vor să o populeze? De ce să nu dramatizezi mai bine *Alien invasion*? Cu siguranță ar avea mai mult confict decât ***Welcome to Romania*** a lui Theo Herghelegiu.

De fapt, nu există niciun dubiu asupra faptului că un film horror de mâna a treia, filmat de cine știe ce amator pe străzile New York-ului ar fi mai profund și mai filosofic decât această piesă. „Balcanismul ăsta o să ne omoare într-o zi" declară unul dintre personaje. Dar nu e grav când acest model de balcanism ucigaș îl reprezintă exact piesa pe care o joci? Nu e trist faptul că dacă s-ar fi putut întâmpla să aduni laolaltă o seamă de oameni muți (care habar nu au ce e acela dialog)

ar fi existat şanse mari să scrie o piesă mai interesantă decât acest spectacol sosit tocmai de la Teatrul „Mihai Popescu" din Târgovişte?

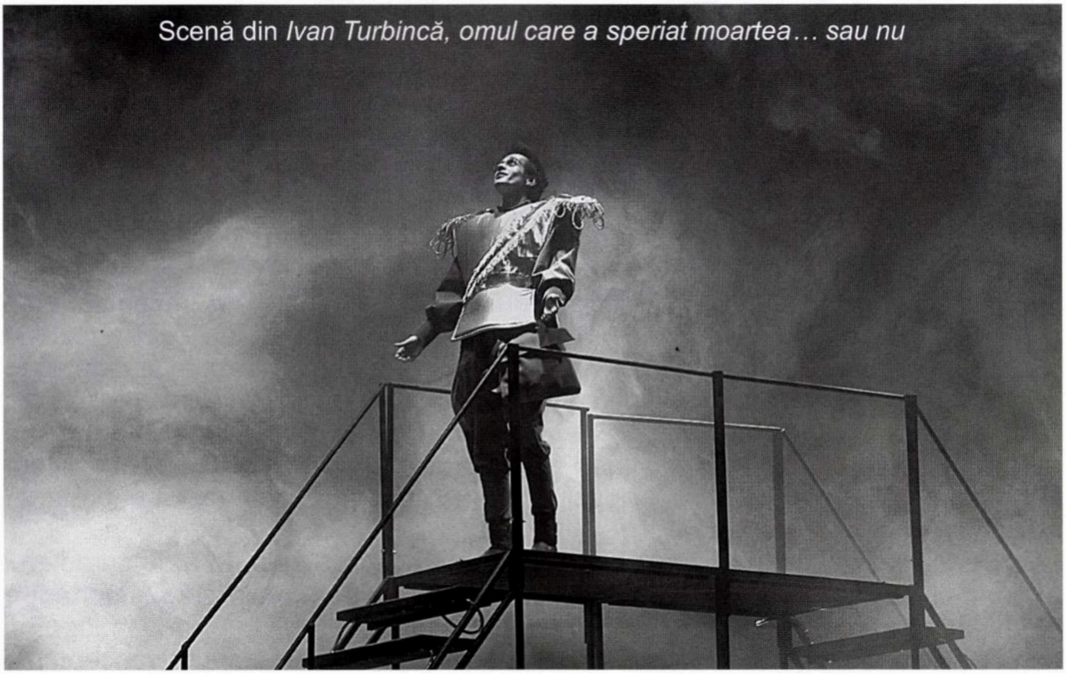
În definitiv, cum poţi cataloga jocul scenic al unor actori care nu au nici o vină că textul şi regia, în urma unei contopiri suave de mediocritate, au condamnat spectatorii la ieşirea din sală? **(A.Ş.)**

Sperietoru' de moarte

Spectacolul ***Ivan Turbincă, omul care a speriat moartea... sau nu***, montat pe scena Teatrului Municipal din Baia Mare de Dan Ţopa, – adaptare a unui text de Ion Creangă dramatizat de Radu Macrinici – nu trebuie judecat după măsura capacităţii sale comice, pentru simplul motiv că nu este conceput ca un spectacol pentru copii. Din această cauză, profunzimea protagonistului trădează o personalitate normală, nehiperbolizată: lui Ivan îi place să bea, dar nu joacă beţia până la limita credibilului; încăpăţânarea lui nu este atipică, iar dorinţa de a ucide moartea nu provine dintr-o dorinţă puerilă, ci dintr-o necesitate inexplicabilă de a trăi cât mai mult. Vom vedea un Ivan Turbincă al cărui exces de altruism va stabili legi dincolo de bine şi de rău. Asta nu înseamnă că regizorul a renunţat la ironie, vodevilism şi comic de situaţie, atâta doar că le-a prezentat într-o altă cheie. Raiul şi Iadul sunt două supermarketuri: primul, ideatic şi învăluit în lumină este de nepătruns, superoferta de servicii fiind intangibilă; infernul în schimb, locul unde E-urile se vând pe tavă în timp ce muzica răsună încontinuu, va fi vizitat şi răscolit de soldatul cu turbinca binecuvântată.

Balansând aproape imperceptibil grotescul şi comicul, spectacolul se va termina cu trimiterea în turbincă a publicului, astfel încât neconvenţionalitatea acestei scene ajunge să fie plină de amuzament datorită actorilor care îşi justifică metodic fiecare faptă: *Moartea*, *Dumnezeu*, *Sfântul Petru* nu sunt altceva decât personaje persecutate de tânărul *Ivan*, căruia îi place să se joace de-a puterea, iar într-un final va da naştere unui întreg univers care să-i aparţină. **(A.Ş.)**

Scenă din *Ivan Turbincă, omul care a speriat moartea... sau nu*



CONCURS INTERNAȚIONAL DE DANS, Sibiu

Gina ŞERBĂNESCU

Premisele unei tradiții coregrafice

Teatrul de Balet din Sibiu a organizat, în luna iunie a.c., a doua ediție a **Concursului Internațional de Dans Clasic şi Contemporan**. Acest eveniment reprezintă un jalon important în procesul prin care în România începe să se contureze o hartă a manifestărilor de gen. Prin astfel de manifestări se impune tot mai mult o descentralizare a peisajului coregrafic, o depăşire a unei stări de fapt nu tocmai îndepărtate în timp, conform căreia marile evenimente coregrafice se petreceau cu precădere în capitală. Trebuie spus că prestigiul manifestării a fost generat în primul rând de componența juriului care a oferit premiile de interpretare, juriu alcătuit din mari personalități ale dansului mondial: Cristina Hamel, Zoltan Ravasz, Sergiu Stefanschi, Yrek Muhamedov, Michail Tchoupakov, Alexander Hoffman.

Au concurat dansatori din România (din centre reprezentative pentru peisajul coregrafic românesc: Bucureşti, Cluj, Timişoara şi Constanța), iar din străinătate (Serbia, Japonia, Belgia).

Evenimentul de la Sibiu poate fi analizat din multiple perspective. Ne putem opri asupra biografiei fiecărui membru al juriului pentru a conştientiza realmente ce cumul de calitate artistică s-a instituit la Sibiu la nivelul deliberării. Putem să ne întrebăm, pe de altă parte, de ce o astfel de manifestare a avut parte de o mediatizare nu tocmai eficientă. Efectul s-a văzut: publicul nu a venit în număr mare, iar afişele manifestării erau copleşite de cele al TIFF-ului care se mutase la Sibiu în aceeaşi perioadă sau de cele care anunțau „Rockin' Transilvania".

Fără îndoială că acest concurs internațional este în esență un eveniment de o importanță majoră pentru peisajul național, nu numai local, dar importanța ajunge la receptori numai dacă este asigurată o vizibilitate pe măsură.

O altă interogație ar putea fi dată de existența a două jurii: juriul care a acordat premiile pentru performanțele interpretative şi juriul care premiat cea mai bună coregrafie contemporană. Cel din urmă a fost alcătuit exclusiv din autorități teoretice (Nicolae Spirescu şi Doina Moga). Ar fi fost firesc, poate, ca în componența celui de-al doilea juriu să intre cel puțin un coregraf, sau să se realizeze o fuziune a celor două jurii. Este foarte adevărat că al doilea juriu nu prea a avut cum să ia în calcul creații care să facă obiectul a ceea ce trebuia jurizat. Lucrările prezentate sub numele de „creații contemporane" au fost în cea mai mare parte fragmente puternic neoclasice. Creația câştigătoare semnată de Diana Mateescu (profesor la Liceul de Coregrafie „Floria Capsali" din Bucureşti) nu se situează departe de acest stadiu.

Principala caracteristică a unei creații contemporane este dată de caracterul aprioric al ideii în raport cu mişcarea. Ceea ce mi se pare realmente important e ca aceia care intră în concurs să înțeleagă bine diferența dintre dans modern şi dans contemporan (probabil nu ar strica deloc o detaliere a nuanțelor conceptuale

Vlad MĂRCULESCU

care diferențiază diversele genuri coregrafice şi cu siguranță că aceste delimitări ar trebui predate în liceele de coregrafie).

Ca şi la Olimpiada Națională de Coregrafie din Bucureşti, la Sibiu, dansul clasic a avut o prezență calitativă superioară celui contemporan, tocmai pentru că în cazul al doilea se insistă într-o confuzie a criteriilor care stau la baza unei creații contemporane autentice.

Un aspect îmbucurător pe de o parte şi trist pe de alta este faptul că unii dintre elevii de liceu au intuiții coregrafice mai puternice decât profesorii lor. De exemplu, tineri precum Ana Maria Zidaru şi Andrei Dolcoş ar trebui încurajați să creeze mai multe piese proprii. Momentul *Life Tango*, coregrafiat şi interpretat de cei doi, a fost unul dintre cele mai viguroase şi mai spectaculoase din tot Festivalul.

Revenind la ceea ce înseamnă o coregrafie contemporană, un criteriu fundamental este dat de capacitatea sa de a nu păstra „reziduuri" nefuncționale din alte genuri coregrafice. Din acest punct de vedere, piesa coregrafică ce a respectat în cel mai mare grad rigorile unei creații contemporane a fost cea semnată de Mihai Babuşka şi interpretată de Ovidiu Matei Iancu şi Adina Tudor: *Păsărica* este o piesă de inspirație folclorică, gândită cu mult umor şi transpusă într-un limbaj ce „stă" sub ideea care generează mişcarea, repet, principiu de bază al unei creații contemporane.

Cel mai îmbucurător aspect al manifestării este dat de faptul că ne-a fost prilejuită întâlnirea cu tinere talente precum Vlad Mărculescu (câştigătorul Premiului pentru cel mai bun dansator la secțiunea de juniori), Alexandru Pilcă, Andrei Dolcoş, Andrei Cozlac, Alexandra Bertea (câştigătoarea Premiului pentru cea mai bună dansatoare la secțiunea de juniori), Ana Maria Zidaru, Mircea Munteanu, Adelina Filipaş. Lista este desigur incompletă, exemplele pot continua, iar la edițiile următoare tinerii participanți se vor prezenta cu siguranță mai siguri pe ei, cu acumulări de experiență şi, sperăm, cu coregrafii care să îi pună realmente în valoare.

La secțiunea Seniori, câştigătorii au fost – aşa cum probabil era de aşteptat – Ovidiu Matei Iancu şi Adina Tudor. O remarcă specială pentru Adina Tudor: se poate observa o evoluție marcată la nivelul prezenței sale scenice, al modului în care îşi asumă rolurile. Într-un timp foarte scurt, Adina Tudor a „crescut", în sensul dezvoltării unei personalități scenice care nu presupune doar o tehnică bună.

O altă remarcă se impune pentru câştigătorul Premiului pentru cel mai bun dansator la secțiunea de juniori. Probabil, principalul atu al lui Vlad Mărculescu este dat de complexitatea sa interpretativă. Tânărul dansator, proaspăt absolvent al Liceului „Floria Capsali" are o capacitate destul de rară printre dansatorii români de a nu rămâne blocat într-o formă unilaterală de expresivitate şi de a asimila rigorile impuse de limbajul coregrafic asumat.

Vlad Mărculescu trebuie încurajat, de asemenea, să îşi dezvolte şi capacitățile de coregraf, care pot deveni remarcabile, cu condiția să fie din ce în ce mai conştient de principiile care stau la baza coregrafiei contemporane. Vlad Mărculescu şi-a semnat cele două creații contemporane din concurs, dar se pare că talentul de dansator a fost superior celui de creator în plan coregrafic.

În concluzie, evenimentul de la Sibiu se impune ca un stimulent puternic pentru tinerii dansatori din România şi din străinătate şi promite să se dezvolte ca una dintre manifestările coregrafice care îşi pot crea o tradiție în peisajul cultural european.

FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU

Ediția a XIX-a,

31 octombrie – 8 noiembrie 2009

(Selecția)

Romanian Showcase 2

1. *Casa Zoikăi* de Mihail Bulgakov, regia Alexandru Tocilescu; Teatrul de Comedie, Bucureşti
2. *Cântăreața cheală* de Eugène Ionesco, regia Alexandru Dabija; Teatrul German de Stat, Timişoara (IONESCO EVENT)
3. *Cântăreața cheală* de Eugène Ionesco, regia Tompa Gábor; Teatrul Național „Lucian Blaga" Cluj (IONESCO EVENT)
4. *Cum traversează Barbie criza mondială* de Mihaela Michailov; regia Alexandra Badea, Teatrul Național „Mihai Eminescu" Timişoara
5. *Epopeea lui Ghilgameş*, scenariul şi regia Dragoş Galgoțiu; Teatrul Odeon, Bucureşti
6. *Frumos* de Jon Fosse, regia Vlad Massaci; Teatrul „Toma Caragiu" Ploieşti
7. *Furtuna* de William Shakespeare, regia Cristi Juncu; Teatrul „Toma Caragiu" Ploieşti
8. *Ioana şi focul* de Matei Vişniec, regia Cătălina Buzoianu; Teatrul de Comedie, Bucureşti
9. *Krum* de Hanoch Levin, regia Cristian Theodor Popescu; Teatrul Național, Târgu Mureş
10. *Lapte negru* de Vasili Sigariev, regia Claudiu Goga; Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu" Braşov
11. *Lear* de William Shakespeare, regia Andrei Şerban; Teatrul Bulandra, Bucureşti
12. *Lucia patinează* de Laura Sintija Cerniauskaite, regia Radu Afrim; Teatrul „Andrei Mureşanu" Sfântu Gheorghe
13. *Moartea lui Danton* de Georg Buchner, regia Mihai Măniuțiu; Teatrul Maghiar de Stat, Cluj-Napoca
14. *Omul pernă* de Martin McDonagh, regia Radu Afrim; Teatrul „Maria Filotti" Brăila
15. *Poimâine, alaltăieri,* un spectacol de Gianina Cărbunariu; Teatrul Mic, Bucureşti
16. *Povestea de iarnă* de William Shakespeare, regia Alexander Hausvater; Teatrul Național „Mihai Eminescu" Timişoara
17. *Psychosis 4.48* de Sarah Kane, regia Mihai Măniuțiu; Teatrul Național „Lucian Blaga" Cluj-Napoca
18. *Psychosis 4.48*, de Sarah Kane, regia Răzvan Mureşan (**ex-debut în FNT**!); Teatrul Național „Lucian Blaga" Cluj-Napoca
19. *Sinucigaşul* de Nikolai Erdman, regia Felix Alexa; Teatrul Național, Bucureşti
20. *Trei surori* de Anton Pavlovici Cehov, regia Ada Lupu; Teatrul Național „Mihai Eminescu" Timişoara
21. *Trei surori* de Anton Pavlovici Cehov, regia Tompa Gábor; Teatrul Maghiar de Stat, Cluj-Napoca

Premieră în FNT

Prinţesa Turandot după Carlo Gozzi, regia Andryi Zholdak, scenografia Dragoş Buhagiar, Teatrul Naţional „Radu Stanca" Sibiu

Debut în FNT

1. *Concreţii*, după Vladimir Sorokin, regia **Alexandru Mihăescu**; Teatrul LUNI de la Green Hours
2. *Faceţi loc!* de Mihaela Michailov, regia **David Schwartz;** Teatrul LUNI de la Green Hours
3. *Hippioţi şi bolşevici* de Amiel Gladstone, regia **Felix Crainicu**; Teatrul Arca, Club La Scena
4. *Pool. No water* de Mark Ravenhill, regia **Alexandru Mihăescu**; Teatrul German de Stat, Timişoara
5. *România! Te pup* de **Bogdan Georgescu**, regia **David Schwartz**; Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri", Iaşi

***Focus 1:* IONESCO EVENT**

1. *Cântăreaţa cheală*, regia Alexandru Dabija; Teatrul German de Stat, Timişoara
2. *Cântăreaţa cheală*, regia Tompa Gábor; Teatrul Naţional „Lucian Blaga", Cluj
3. DEZBATERE – moderator George Banu
4. *La cantatrice chauve*, regia Jean-Luc Lagarce; **Coproducţie a**: Nouveau théâtre - Centre dramatique national de Besançon, Théâtre de la Roulotte, Espace Planoise
5. LANSARE DE CARTE – *Teatrul absurdului* de Martin Esslin, traducerea Alina Nelega Cadariu

***Focus 2:* OPERA REVIVAL** – spectacole jucate la sediu

1. *Evgheni Oneghin*, regia Ion Caramitru, Opera Naţională, Bucureşti
2. *Gianni Schichi*, regia Silviu Purcărete, Opera Naţională, Cluj-Napoca
3. *Macbeth*, regia Petrică Ionescu, Opera Naţională, Bucureşti
4. *Orfeu şi Euridice*, regia Alexandru Darie, Teatrul Bulandra, Bucureşti
5. *Othello*, regia Mihai Măniuţiu, Opera Naţională, Cluj-Napoca

***Focus 3:* FILM/THEATRE**

Proiecţii în nocturnă de filme de teatru/spectacole, biografii de creatori etc.

***Focus 4:* CONFERENCES/DEBATES**

1. **Aleks Sierz** – *In yer-face theatre* (New Writing for the Theatre in Britain Today)
2. **George Banu** – titlu în pregătire (IONESCO EVENT)
3. **Richard Schechner** – *A 3 day presentation*
4. Dezbatere: ***Teatrul românesc după 20 de ani: deschideri, personalităţi, influenţe, tendinţe*** – în colaborare cu AICT – Secţia română

LANSARE DE CARTE:

1. ***Introducere în teoria „performance-ului"*** (titlu provizoriu) de Richard Schechner, traducerea Ioana Ieronim
2. ***Teatrul absurdului*** de Martin Esslin, traducerea Alina Nelega Cadariu (IONESCO EVENT)
3. ***Teatrul postdramatic*** de Hans Thies Lehmann, traducerea Victor Scoradeţ

EVENIMENT

Ludmila PATLANJOGLU

Vivat Academia! Vivat Sanda Manu!

Sanda Manu se înscrie într-o serie ilustră de nume încununate de UNATC cu titlul nobil de *Doctor Honoris Causa*: Dina Cocea, Ion Zamfirescu, Paul Bortnovski, Olga Tudorache, Liviu Ciulei, Radu Beligan, David Esrig, Radu Penciulescu, Victor Rebengiuc, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Lorand Lohinszky, George Banu, Ovidiu Drimba, Mihnea Gheorghiu, Krzysztof Zanussi, Roman Polanski, Robert Wilson.

Evenimentul debutează cu filmul *Sanda Manu: lecții de viață... lecții de teatru*, realizat de Laurențiu Damian. Prezența pe ecran sau pe podium a profesoarei magnetizează. Descoperim împreună cu ea cât este de iubită. Se ovaționează mult. Maestrul Radu Beligan lăcrimează în timp ce dă citire superbului său *Laudatio*. Lacrimi în ochi au şi membrii Senatului UNATC: rectorul Gelu Colceag, prorectorii Manuela Cernat şi Adrian Titieni, decanii Nicolae Mandea şi Sorin Botoşeneanu. Publicul care umple până la refuz sala, copleşit, împărtăşeşte aceeaşi emoție. Printre invitați se află: Mariana Mihuț, Irina Petrescu, Ilinca Tomoroveanu, Coca Bloos, Victor Rebengiuc, Ion Caramitru, Valeriu Moisescu, Alexa Visarion, Sergiu Anghel, Doru Ana, Nicolae Scarlat, George Mihăiță, Mihai Constantin, Lia Bugnar, Dorina Chiriac, Vlad Ivanov, Claudiu Istodor. Cei de azi se întâlnesc cu imaginea lor de ieri.

Sanda MANU, Oana PELLEA şi Radu BELIGAN

Timpul pe care l-au trăit îl regăsesc în viața și arta Sandei Manu. O bucățică din *ei* este și în *ea*. Căderea în amintiri produce o tulburare adâncă. Între timp, unii au îmbătrânit, alții s-au stins. Sala este bântuită de umbre celebre, colaboratori și prieteni de suflet: Octavian Cotescu, Leopoldina Bălănuță, Eugenia Popovici, George Constantin, Florian Pittiș, Ștefan Iordache.

Cu toții avem sentimentul că celebrăm triumful unei minunate cariere artistice. Biografia Sandei Manu însumează peste 100 de spectacole de teatru și televiziune. Producții remarcabile din marele repertoriu național și universal, care au făcut istorie, multe încununate cu prestigioase distincții. A participat cu reprezentații, *workshop*-uri și cursuri în străinătate. A avut 14 promoții de actori, mulți dintre ei, astăzi, nume reprezentative din teatrul și filmul românesc: Dorina Lazăr, Oana Pellea, Virginia Mirea, Cerasela Iosifescu, Cătălina Mustață, Lia Bugnar, Victoria Cociaș, Viviana Alivizache, Dorina Chiriac, Ana Ioana Macaria, Raluca Zamfirescu, Maria Dinulescu, Mircea Diaconu, George Mihăiță, Mihai Constantin, Vlad Ivanov, Claudiu Istodor, Gelu Nițu, Vlad Rădescu, Radu Gheorghe, Mircea Constantinescu, Mihai Calotă, Andi Vasluianu, Emil Hoștină, Ion Grosu, Răzvan Săvescu.

Sanda Manu primește multe declarații de dragoste. Radu Beligan spunea: „*Romulus cel Mare* de Dürrenmatt a fost prilejul de a mă îndrăgosti de Sanda Manu. A fost o muncă sub semnul iubirii și al înțelegerii depline. Consecvent atitudinii mele de elev silitor, păstrez caietul care conține jurnalul repetițiilor. Spectatorii au gustat din plin acest festin, piesa jucându-se 10 ani la rând. Rolul lui Romulus a însemnat una dintre marile victorii din cariera mea."

Un pedagog extraordinar, care te trage către performanță, te molipsește și te încarcă de libertatea ei de creație. Omagiul generațiilor de studenți este adus de Oana Pellea. Uimește și impresionează mărturia ei: „I se spune Cobra. Asta nu numai pentru că te hipnotizează cu privirea ei, ci pentru că zâmbind te poate înghiți

Sanda MANU alături de membrii Senatului UNATC

cu totul fără urmă de regret. Aşa a început înghiţirea mea de către fenomenul Sanda Manu, căci vorbim de o forţă a naturii. Sanda Manu e un bici. Un bici cu vârful înmuiat în iubire! A învăţat generaţii la rând: rigoare şi emoţie. Cei ce am avut privilegiul să lucrăm cu ea o adorăm. Manu este profesorul ideal. Cei ce nu o cunoaşteţi... faceţi ceva... ca privirea Cobrei să se oprescă asupra voastră. O să vă dea cea mai cinstită şi adevărată radiografie a talentului şi fiinţei voastre! Tot ce ştiu în această profesie m-a învăţat Cobra – doamna Sanda Manu. Ea face parte din viaţa mea!"

După 56 de ani de profesie, Sanda Manu se consideră un om împlinit. Poartă o tandră recunoştiinţă familiei unde a avut alături doi mari artişti: tatăl Ion Manu, o legendă în teatrul românesc, şi soţul Ştefan Tapalagă. Respectul ei se îndreaptă spre profesorul George Dem Loghin şi colegii ei de an Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, Valeriu Moisescu, Mihai Dimiu. O puternică amintire o leagă de doi patriarhi ai regiei mondiale: Tovstonogov şi Grotowski, la ale căror cursuri a participat.

Dacă teatrul i-a dat ştiinţă, soliditate, experienţă, studenţii i-au dăruit prospeţimea, provocarea, inspiraţia pentru noi metode. Purtând însemnele academice – toga şi pălăria în patru colţuri, Doctor Honoris Causa Sanda Manu declară: „Mulţumesc şcolii mele. Ca studentă şi profesoară am petrecut aici cele mai multe ore din viaţa mea. Nu există *fericire* mai mare decât o am eu în clipa asta. Nimic nu se întoarce înapoi atât de puternic şi atât de adevărat ca dragostea unui copil, a unui tânăr pentru profesorul lui. Cred că educaţia este cel mai important lucru, acolo e viitorul. Aveţi grijă de dascăli, aveţi grijă de învăţământ!"

SANDA MANU – CV

Absolventă a Facultăţii de Regie a Institutului de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti în 1956.

ACTIVITATEA TEATRALĂ

Câteva dintre spectacolele reprezentative

Tăunul de Ethel Voynich (Teatrul Naţional Iaşi)
Lângă poarta Brandenburg de Erich Maria Remarque (Teatrul Nottara)
Pygmalion de G.B. Shaw (Teatrul Nottara)
Teroarea şi mizeria celui de-al III-lea Reich de B. Brecht (Teatrul Nottara)
Vizita bătrânei doamne de Fr. Durrenmatt (Teatrul de Stat, Oradea)
Patima roşie de M. Sorbul (Studioul „Casandra")
Acest animal ciudat de G. Arout, după A.P. Cehov (Teatrul Nottara)
Frumoasă duminică de septembrie de Ugo Betti (Teatrul Nottara)
Crimă şi pedeapsă după F. Dostoievski (Teatrul Nottara)
Caragiale... dar nu teatru (Studioul „Casandra")
Diavolul alb de John Webster (Studioul „Casandra")
Alcor şi Mona după Mihail Sebastian (Teatrul de Comedie)
Să nu-ţi faci prăvălie cu scară de Eugen Barbu (Teatrul Naţional Bucureşti)
Mincinosul de Carlo Goldoni (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra")
Anunţ la mica publicitate de Natalia Ginzburg (Teatrul „L.S. Bulandra")

Inimă rece de Eduard Covali (Teatrul Tineretului, Piatra Neamț)
Valiza cu fluturi de Iosif Naghiu (Teatrul Național București)
Ferma de David Storey (Teatrul L.S. Bulandra)
Într-o singură seară de Iosif Naghiu (Teatrul „L.S. Bulandra")
Căsătoria de N. Gogol (Teatrul Național București)
Romulus cel Mare de Fr. Dürrenmatt (Teatrul Național București)
A treia țeapă de Marin Sorescu (Teatrul Național București)
Monolog cu fața la perete de Paul Georgescu (Teatrul Național București)
D'ale carnavalului de I.L. Caragiale (Teatrul Național București)
Luna dezmoșteniților de Eugene O'Neill (Teatrul „L.S. Bulandra")
Cheile orașului Breda de Ștefan Berceanu (Teatrul Național București)
Bună seara, Domnule Wilde! după O. Wilde (Studioul „Casandra")
Uite-l, nu e! de Mihaela Tonitza Iordache, după Ion Creangă (Teatrul „Ion Creangă" București)
Hatmanul Baltag de I.L. Caragiale și Negruzzi (Studioul „Casandra")
Acul cumetrei Gurton de autor elisabetan anonim (Studioul „Casandra")
Bolnavul închipuit de Molière (Teatrul Național Cluj-Napoca)

Spectacole de teatru montate la televiziune

Michelangelo de Al. Kirițescu
Apollon du Bellac de Jean Giraudoux
Gaițele de Al. Kirițescu
Pădurea de A.N. Ostrovski
Femeile savante de Molière
Moartea unui comis-voiajor de Arthur Miller
Mincinosul de Carlo Goldoni

Spectacole realizate în străinătate

Sâmbătă la Veritas de M.R. Iacoban (Teatrul Național din Weimar, R.D.G.)
Copiii soarelui de Maxim Gorki (Teatrul Național din Weimar, R.D.G.)
Pescărușul de A.P. Cehov (Teatrul Saratoga Springs, S.U.A.)
Turnee în străinătate la: Belgrad (două Festivaluri BITEF, cu *Crimă și pedeapsă* și *Să nu-ți faci prăvălie cu scară*), Varșovia, Moscova, Riga, Berlin

ACTIVITATE PEDAGOGICĂ

Activitatea didactică a fost permanent paralelă cu activitatea teatrală. A predat la IATC (UNATC), la Catedra de Arta Actorului, începând din 1956 ca preparator, apoi asistent, lector, conferențiar, profesor, șef de catedră.

Pe scena „Casandrei" a montat spectacole de absolvență

Chirița în Iași de Vasile Alecsandri
Caragiale... dar nu teatru
Diavolul alb de John Webster
Bolnavul închipuit de Molière
Montserrat de Emmanuel Roblès
Sâmbătă la Veritas de Mircea Radu Iacoban

Iadeş de Al. Macedonski
Conversaţii clasice (*Preţioasele ridicole* de Molière; *Un capriciu* de A. de Musset)
Voluptatea onoarei de L. Pirandello
Priveşte înapoi cu mânie de J. Osborne
D-ale carnavalului de I.L. Caragiale
Bună seara, domnule Wilde! de Eugen Mirea după *Ce înseamnă să fii onest* de O. Wilde
Cei din urmă de M. Gorki
Bărbaţi... femei (*Apollon du Bellac* de J. Giraudoux, *Omul, acest animal ciudat* de G. Arout, după Cehov, *Cuiul* de D.R. Popescu)
Hatmanul Baltag de I.L. Caragiale şi I. Negruzzi
Mincinosul de Carlo Goldoni

Activitate pedagogică în străinătate

Participări cu lucrări la simpozioane, *workshop*-uri şi cursuri la: Toronto (Canada), Moscova (U.R.S.S.), Varşovia (Polonia), Riccione (Italia)

Profesor invitat

1979–1981: Vicepreşedinte al Comitetului pentru Formaţiune Teatrală (Învăţământ teatral) al Institutului Internaţional de Teatru (ITI)
1981: Schidmore College (S.U.A.), cursuri pe teme de Cehov
1983: Havana (Cuba), cursuri de specialitate pentru actorii unui teatru care se înfiinţa
1987: Schidmore College (S.U.A.), cursuri de *commedia dell'Arte*
1994–1998: Vicepreşedinte executiv al UNITER
1997–2000: Membru al Comitetului executiv ITI
2000: Malmö (Suedia), cursuri pe teme shakespeariene

DISTINCŢII

1961 – Premiul Ministerului Învăţământului pentru spectacolul *Alecsandri*
1967 – Premiul Ministerului Învăţământului pentru spectacolul *Năpasta* de I.L. Caragiale
1971 – Premiul Ministerului Învăţământului pentru spectacolul *Caragiale... dar nu teatru*
1971 – Premiul pentru Cel mai bun spectacol pentru copii *Inimă rece* de Eduard Covali
1976 – Premiul de comedie pentru *Romulus cel mare* de F. Dürrenmatt
1981 – Premiul pentru *A treia ţeapă* de Marin Sorescu
1992 – Premiul de excelenţă al UNITER
1995 – Premiul de comedie pentru *Hatmanul Baltag* de I.L. Caragiale – I. Negruzzi
2001 – Premiul APTR (Asociaţia Profesioniştilor de Televiziune din România) pentru emisiuni de varietăţi
2000 – Ordinul Naţional „Pentru Merit" în grad de cavaler
2009 – DOCTOR HONORIS CAUSA al UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti

INTERVIURI

Irina PETRESCU:

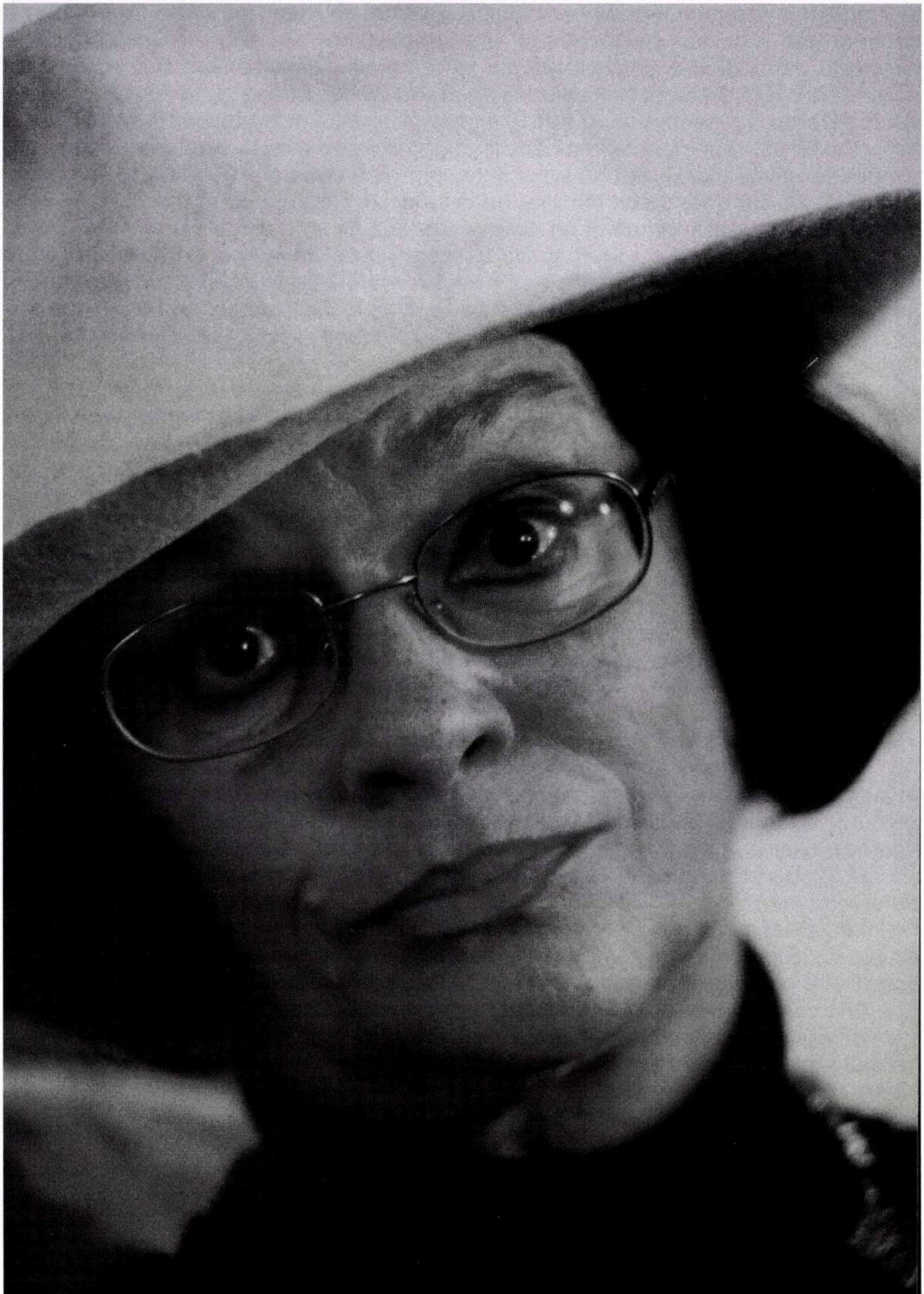
„Sunt fericită. Mă consider un om norocos, iubit de Dumnezeu, de părinți, de bunici, de prieteni... și de iubiți"

Marinela Țepuş: *Pentru că ați fost preşedinta juriului, la Buzău, cu prilejul Galei Vedetelor – VEDETEATRU, aş începe prin a vă întreba cum vi s-a părut această manifestare? Ştiu că v-au impresionat, în mod deosebit, producțiile studențeşti.*

Irina Petrescu: Am fost fericită că pot vedea câteva reprezentații de la UNATC... De fapt, acestea au constituit şi marea surpriză a Festivalului. În talerul profesioniştilor, mi s-a părut că se găseşte mult praf, rutină, plictiseală, oboseală; în cel al studenților, însă, am descoperit prospețime, interes pentru ceea ce fac, măiestrie, adevăr... Ei bine, după ce m-am întors la Bucureşti, am fost invitată, cu insistență şi cu rugămintea de a nu lipsi, la reuniunea organizată de UNATC, pentru învestirea doamnei Sanda Manu cu titlul de *Doctor honoris causa*. Nu mi-a fost profesoară, însă am jucat în două spectacole foarte bune ale Teatrului „Bulandra" regizate de domnia sa: *Anunț la mica publicitate*, alături de Gina Patrichi, şi *Ferma*, care s-a jucat vreo şapte-opt ani, cu: Petrică Gheorghiu, Ileana Predescu, Dina Cocea, Valeria Seciu... La UNATC, a fost o adunare aleasă, cu mulți colegi de-ai mei, care i-au fost Sandei studenți. Era şi Seniorul Radu Beligan, îmbrăcat foarte elegant, într-un costum alb, impecabil, şi care a rostit un *laudatio*. Sala „Ileana Berlogea" gemea de lume... În preambulul sărbătorii anunțate, rectorul Universității, Gelu Colceag, vorbind despre ceea ce s-a realizat şi despre cum este privită munca Universității – în general cu reticență şi suspiciune –, a încheiat prin a spune că există şi o persoană care priveşte mai optimist activitatea şcolii de teatru. Şi s-a apucat să citească dintr-o pagină de ziar lucruri care-mi erau familiare, de parcă le-aş fi rostit chiar eu nu de mult. Într-adevăr, era vorba de foaia apărută în timpul Galei Vedetelor, la Buzău, pentru care am dat un mic interviu studenților-reporteri, vorbind, cu entuziasm, despre spectacolele de la UNATC. La sfârşit, rectorul mi-a acordat o minunată diplomă din metal auriu, aşezată într-o cutie albastră de catifea, pe care scrie: *„Prieten al UNATC, doamnei Irina Petrescu, cu ocazia Galei Absolvenților, în semn de recunoştință şi de prețuire pentru simpatia purtată profesorilor şi absolvenților Universității noastre."* M-a impresionat teribil. După acest moment a urmat importantul eveniment, care a fost omagierea unei mari profesoare, printre cele mai importante personalități ale învățământului teatral...

M.Ț.: *Şi printre ultimele personalități în acest domeniu...*

I.P.: N-aş putea să spun asta, pentru că nu cunosc îndeajuns sistemul actual de învățământ. Am rămas, câțiva ani, după absolvire, în Institut, la sugestia profesorului meu, maestrul Ion Şahighian, dar am constatat curând că nu am vocație de pedagog. Deşi provin dintr-o familie de profesori. Pedagogia de teatru este altceva decât interpretarea. Eu nu am acel har de profesor. Nu am acel *ceva*. Mă suspectez



de egoism, mă suspectez de comoditate... dar şi de o anume sfială în a îndruma destinul sau sistemul de gândire al unui adolescent. De pildă, n-aş putea face niciodată parte dintr-o comisie a unui examen de admitere. Am făcut parte din nenumărate jurii ale unor festivaluri şi de teatru, şi de cinema şi nu am ezitat să-mi spun părerea, în general fiind foarte sigură pe gustul şi pe discernământul meu. Însă, atunci când se deschide o carte cu paginile albe e ca la scriitura cu cerneală simpatică, ştii că există, dar nu se observă la prima vedere şi este foarte complicat şi riscant să dai nota justă. Nu mai departe de exemplul lui Florian Pittiş, care a încercat de trei-patru ori până să devină student. Şi nu e singurul.

M.Ţ.: *Chiar dacă nu aţi fost foarte aproape de învăţământ, jucaţi alături de tineri, îi vedeţi jucând. Nu credeţi că există o mare diferenţă între vechile şi noile generaţii de actori? Mie mi se pare că pe la Horaţiu Mălăele şi Maia Morgenstern, se cam termină lista vedetelor autentice, a acelor actori minunaţi pe care îi (re)cunoaşte toată lumea...*

I.P.: Vă contrazic. Sunt nişte tineri minunaţi, care s-au remarcat şi în film, şi în teatru: Antoaneta Zaharia, Dragoş Bucur, Vlad Ivanov, Andi Vasluianu, Dorina Chiriac, Andreea Bibiri, Ana Ioana Macaria...

M.Ţ.: *Adevărat, dar sunt nişte nume care spun ceva unui public fidel teatrului şi cinematografiei româneşti de azi. Un public, totuşi, restrâns. Numele lui Horaţiu Mălăele este cunoscut de toată lumea, de la oraş sau de la sat...*

I.P.: Probabil din cauză că s-a schimbat sistemul. Noi ne-am maturizat într-un timp în care era cultivată vedeta cu infinită atenţie. La modul pozitiv, urmărită de către un director de teatru sau de către un regizor, pusă în valoare, ridicată la rang de model. Horaţiu este uriaş şi pentru că nu face de două ori acelaşi lucru. Să ne gândim la ceea ce realizează în *Unchiul Vanea* şi la cum este în *Revizorul*. Sau în *Măscăriciul*. Dar să ne amintim că există şi un Mihai Constantin sau un Răzvan Vasilescu...

M.Ţ.: *Da, dar nu sunt recunoscuţi pe stradă chiar de oricine...*

I.P.: Te contrazic. Dar să ne aducem aminte că, pe vremea tinereţii noastre şi în perioada când ne-am maturizat, televiziunea era săracă de tot. Aveam două posturi... Omul de rând nu era robul televizorului, nu avea calculator şi nu exista internet. Teatrul, cinematograful şi concertele erau cam singurele ispite.

M.Ţ.: *Ca să nu mai pomenim de ceea ce prezintă, azi, televiziunile în materie de divertisment...*

I.P.: Despre asta nu vreau să discutăm, pentru că nu doresc să răstorn oala cu supă... Ştim că acest comerţ cu valorile este degradant. A pune cultura pe piaţa cererii şi a ofertei este lucrul cel mai trist pe care suntem obligaţi să îl trăim.

M.Ţ.: *Nu credeţi că şi teatrul coboară pe această pantă a cererii şi ofertei?*

I.P.: Mult mai încet. Încă rămâne un locaş de cult. În „Bulandra" cel puţin, încă se mai vorbeşte în şoaptă, încă ne mai salutăm cu deferenţă, nu se bârfeşte, nu se spun bancuri odioase, cum am auzit într-o emisiune TV... Cred că asemenea vorbe nici la o petrecere cu mititei nu se pot auzi. Fascinaţia pentru grotesc şi vulgaritate este stânjenitoare.

M.Ţ.: *Sunt oameni foarte tineri, în prag de formare, care au nevoie de modele şi iau de bună ceea ce văd la televizor... sunt, însă, şi tot mai multe spectacole cu texte în care „eroii" sunt culeşi de prin cele mai joase medii... Pe vremuri, nu ne duceam la teatru doar ca să vedem ceea ce se întâmplă prin boscheţi...*

I.P.: Erau şi mult mai puţini boschetari în trecut... Această tendinţă există şi sapă la baza soclurilor. Se crede că nu mai avem nevoie de statui. În schimb,

se presupune că avem nevoie de insecte, de larve, de instincte primare... Avem nevoie de personaje în care să putem lovi cu piciorul. Avem nevoie de oameni care să stea cu capul plecat. Nu ne mai încearcă bucuria de a fi oameni. Textele care se scriu şi la care se face apel, ba chiar au ajuns modele, formând mici mişcări, curente... sunt cu adevărat nocive. Nu am un apetit special pentru teatrul *underground*, nu urmăresc cu consecvenţă acest fenomen, însă cred că se mizează pe faptul că măruntul este mai uşor de receptat şi de asimilat şi atunci de ce s-ar mai obosi bietul om să vadă un spectacol de amploare?

Cu Ion CARAMITRU

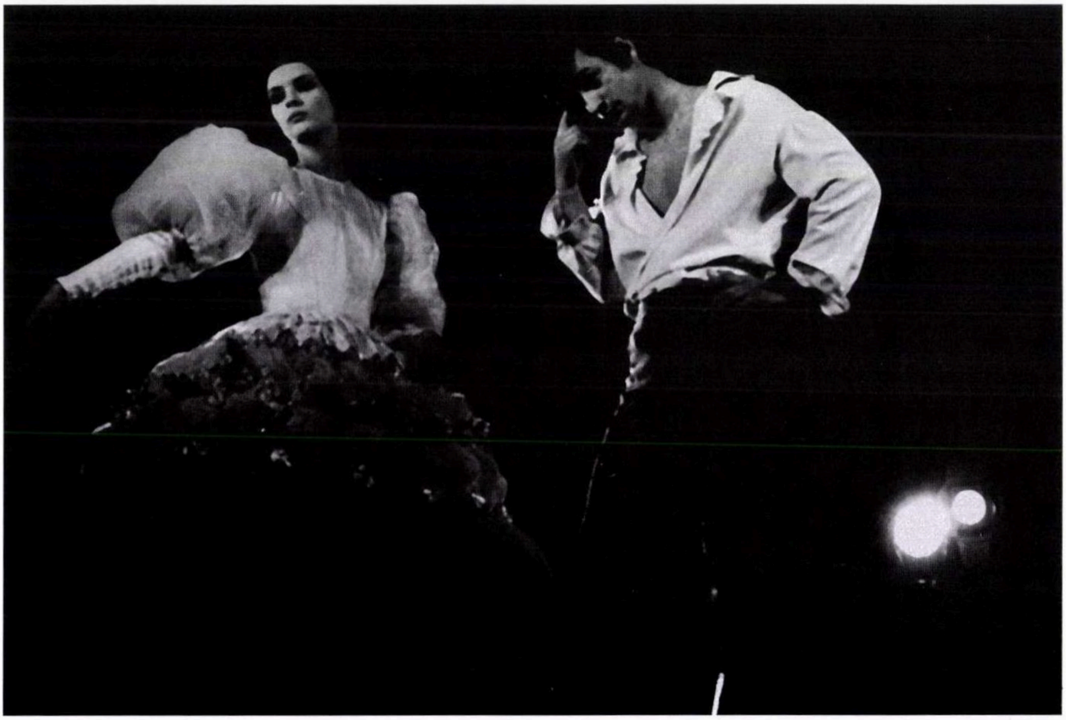
Biblioteca Judeţeană MUREŞ TÂRGU MUREŞ

M.Ţ.: *Care s-ar putea să dureze şi trei ore...*

I.P.: Uite, am să-ţi spun ceva ce probabil ştii, joc un rol mic de tot, dar de care sunt foarte mândră, într-un spectacol care se cheamă *Oblomov*. Durează patru ore. A ieşit la începutul unei veri toride, pe vremea când Sala de la Grădina Icoanei nu avea aer condiţionat. Totuşi, lumea stătea smerită, cu broboane de sudoare pe frunte. Nu pleca nimeni. Un spectacol în care *nu* se întâmplă nimic. Se spune un text, se trăieşte o situaţie, o stare. Şi dacă, în prima parte, râzi, poate, de dilema personajului, în partea a doua, zâmbetul îţi îngheaţă pe buze, te îngrijorezi şi sfârşeşti prin a-i plânge de milă. Totul are infinită măsură. Sigur că, în afara regiei lui Alexandru Tocilescu şi a scenografiei semnate de Dragoş Buhagiar, fiecare apariţie actoricească este o bijuterie, o creaţie de artizan, într-o dramatizare perfect echilibrată.

M.Ţ.: *Mă întreb de ce noile generaţii de regizori aleg doar texte sumbre cu personaje marginalizate. Să fie lipsa lor de orizont de vină? Să fie laşitate, nu cred că pot călca pe urmele maeştrilor? Sau aşa cred că pot fi mai originali? Nu neg talentul unora dintre aceşti creatori şi nici valoarea unor spectacole, totuşi e prea multă deprimare, prea mult pesimism...*

I.P.: Este o lege a firii. Generaţiile trecute trebuie negate. Numai aşa se merge înainte. Mi se pare normal. Dar tot normal este şi să nu fie pe gustul meu, tocmai pentru că aparţin unei generaţii *expirate*. A scris cineva asta în presă şi nu m-a revoltat deloc. Aşa este, timpul nostru de folosire a expirat şi e firesc să se inventeze



Cu Ion CARAMITRU în *Leonce şi Lena*

altceva. Renaşterea nu a distrus toate minunile dinainte? Şi iată, Purcărete, care era aproape un tradiţionalist, face, azi, cu totul altceva. Sigur că mie mi-e dor de *Piaţeta* lui de la Piatra Neamţ şi de *Teatrul comic* de la „Bulandra" dar nu pot să nu-i aplaud şi *Faust*-ul.

M.Ţ.: *Sunteţi dintre puţinii actori care mai merg la teatru...*

I.P.: Nu-i adevărat, mă întâlnesc, adesea, cu colegi de-ai mei. Schimbăm impresii... Ne bucurăm când avem aceleaşi păreri.

M.Ţ.: *Cât de departe este teatrul de azi faţă de acela pe care l-aţi făcut dumneavoastră?*

I.P.: Sunt foarte dependentă de acea generaţie şi, prin urmare, subiectivă. Acum câtva timp, a fost lansarea albumului dedicat lui Liviu Ciulei, un fel de dare de seamă a activităţii şi a strategiei sale teatrale. Se cheamă *Cu gândiri şi cu imagini.* Este una dintre cele mai frumoase cărţi pe care le-am ţinut vreodată în mână. Cuprinde fotografii din toate spectacolele pe care le-a făcut. La „Bulandra" în Germania, în America. Şi are chiar şi o secţiune de film, şi una de scenografie. Tot ceea ce se poate spune despre ce a însemnat teatrul în miezul anilor '60–'80, vârful guvernat de Ciulei, Penciulescu, Esrig, Pintilie, Vlad Mugur. După aceea, au apărut şi alţii: Valeriu Moisescu, Sanda Manu, Alexandru Tocilescu, Cătălina Buzoianu, Dan Micu, Andrei Şerban, Silviu Purcărete, Mihai Măniuţiu, Alexandru Dabija...

M.Ţ.: *Poate că era şi un spirit de echipă, care nu prea mai există azi.*

I.P.: Nu ştiu să răspund la această întrebare.

Victor REBENGIUC, Margareta PÂSLARU, Mariana MIHUŢ, Ion CARAMITRU, Irina PETRESCU, Tudor STERIADE alături de Liviu CIULEI la lansarea volumului său *Cu gânduri şi cu imagini*

M.Ţ.: *Poate că ajuta şi faptul că se duceau, într-un loc, mai mulţi actori însoţiţi de câte un regizor, cum s-a întâmplat cu Andrei Şerban şi cu clasa lui, care au ajuns la Piatra Neamţ, sau cu Vlad Mugur şi generaţia de aur cu care a mers la Craiova...*

I.P.: Era şi un alt fel de viaţă. Împreună se trecea mai uşor peste monotonia cotidiană.

M.Ţ.: *Poate că tinereţea îi ajuta să treacă mai uşor peste viciile sistemului...*

I.P.: Nu întotdeauna. La „Bulandra" am resimţit din plin încercările acelor vremuri după *Revizorul* lui Pintilie. S-a scos, la Cluj, o carte despre cenzura în teatrul românesc. A fost scrisă de nişte studenţi foarte talentaţi, care au lucrat cu multă seriozitate şi aplicaţie. S-au documentat. Dar, vorbind, cu una dintre autoare, am observat cât de puţin ştiu ei, totuşi, despre acel timp, cum au vrut să afle poveşti din vremea aceea, mai mult la modul anecdotic... Şi din această cauză, li se pare neverosimil comică acea perioadă. Nu pot înţelege cum erau cozile la lapte, cartelele de pâine, raţionalizarea zahărului, a uleiului...

M.Ţ.: *Şi totuşi, nimeni nu se încumetă să scrie piese despre acea perioadă...*

I.P.: Cred că, pentru cei care au trăit atunci, lucrurile sunt încă prea urâte, prea dure. Va mai trece timp până să se detaşeze şi s-ar putea să nu mai apuce să depună mărturie. Iar tinerii, am văzut mai mult în film, o abordează cu uşoară nedumerire şi vagă senzaţie de umor. Dar nici nu cred că trebuie să-i convingem de ceea ce a fost trecutul, pentru că vor avea şi ei multe, multe de îndurat. Şi nu tovarăşul de la Partid, responsabil, uneori, până şi cu suprimarea unor cuvinte, socotite tabu, îi va teroriza. Cine să creadă în existenţa acelor liste interminabile cu cuvinte care nu trebuiau rostite pe scenă?! Pericolul, acum, este altul.

M.Ţ.: *Al lipsei de măsură?*

I.P.: Nu. Nu. Ţin minte un turneu aproape triumfal, cu *O scrisoare pierdută* şi *Leonce şi Lena*, la New York, în 1979, care a însemnat un fel de summum al succesului teatrului nostru, după care a şi urmat o lungă perioadă de îngheţ. Şi la o conferinţă de presă, pe care am avut-o la Teatrul „La Mama" unde am şi jucat, Andrei Şerban a fost un fel de moderator şi de purtător de cuvânt al trupei (chiar şi al lui Liviu Ciulei, care nu este un mare vorbitor, se simte stânjenit când este hărţuit de presă, să se expună public). Or, la întrebarea jurnaliştilor, uşor maliţioasă, cum este cu cenzura, Andrei Şerban a spus că e adevărat, există o cenzură politică, ideologică, morală, dar să nu uite că şi în America este o cenzură a banului, a producătorului, care poate fi cu mult mai dură şi de neocolit. În vreme ce, la noi, o mai poţi evita, mai te faci tu că nu pricepi, mai se fac ei că sunt proşti şi îngăduie unele lucruri, fiindcă simt că e ceva de bună calitate... Avea dreptate! Iată puzderia de maculatură americană, metrii de peliculă destinaţi unor producţii siropoase. Este o cenzură a economiei de piaţă. A vorbit admirabil, punându-i pe jurnaliştii americani în încurcătură. După 1980, a ajuns şi la ei un fel de politică ideologică, acea *politically correctness*...

M.Ţ.: *Întorcându-ne în contemporaneitate, cred că această puzderie de şcoli de teatru nu este un lucru bun.*

I.P.: Este o nenorocire. Pentru copii, în primul rând. N-au cum să găsească toţi de lucru în domeniu. Mă feresc să dau verdicte, dar nu cred că este o soluţie fericită. Pentru lumea teatrului de mâine. Nu este exclus să fie şi copii extraordinari printre atâţia studenţi.

M.Ţ.: *Dar gândiţi-vă câte vedete de televiziune, fără nicio legătură cu talentul, absolvă o facultate de actorie. Toţi sunt actori. Şi atunci, cum rămâne cu aura pe care a avut-o şcoala românească de teatru?*

I.P.: Nu pot intra mai profund în această discuţie. Dar pot spune că sunt mulţi profesori foarte buni şi la şcolile de stat, şi la cele particulare. De pildă, Virgil Ogăşanu, este un mare actor, dar şi un minunat pedagog. A şi dat nişte absolvenţi. Lucia Mureşan de asemenea.

M.Ţ.: *Dar sunt prea mulţi studenţi într-o clasă. Se lucrează foarte greu.*

I.P.: Şi în tinereţea mea erau foarte mulţi. Erau patru clase paralele, adică vreo 40 de studenţi. N-au ieşit multe vârfuri, dar toţi au avut parte de o repartiţie asigurată de stat. La Timişoara, Arad, Reşiţa, Petroşani... Aveau un loc asigurat. Nu vreau să discutăm despre şcoală, mi s-ar părea imoral. Ar trebui să urmăreşti fenomenul cu consecvenţă ca să poţi avea o părere avizată. Însă ceea ce am văzut eu la Buzău, mi-a dat speranţa că există şi acum fior, căutări, talente. Cât despre faptul că se vorbeşte neglijent, se vorbeşte agramat – e adevărat. Vina este, cu siguranţă, a societăţii, dar şi a instrumentelor digitale, care îţi corectează până şi greşelile gramaticale! Se corespondează pe internet cu prescurtări, cu simboluri...

M.Ţ.: *Cum vă împăcaţi cu tehnica actuală?*

I.P.: Nu-mi trebuie. Mai mult decât telefonul, care îmi este de mare ajutor, n-am decât un televizor şi un CD-*player*, pe care-l folosesc foarte rar, fiindcă-mi place încă să merg la cinema. Mi-ar plăcea să am un *laptop* ca să pot scrie. Aveam o maşină de scris, „Consul" pe care am învăţat singură să scriu, copiind articole din ziare. Am dat-o, mai demult, unui prieten. Iar acum nu mai pot scrie decât de mână şi numai cu stilou cu cerneală. Detest pixul.

M.Ţ.: *Mai scrieţi scrisori? Sau doar SMS-uri...*

I.P.: Scriu. Bine, cu *SMS*-urile se rezolvă multe lucruri. Chiar dacă nu mi se pare prea politicos. Cred că şi *email*-ul ar trebui să fie tot pentru rezolvarea unor urgenţe. Nu mai spun de posibilitatea de a şi vedea persoana cu care vorbeşti... Poate să fie ceva plăcut, când e vorba de prieteni aflaţi la mare depărtare... Dar poate fi şi stânjenitor sau inhibant. Adică să nu vrei să fii văzut cum stai prin casă, cu moaţe-n cap sau mai neglijent îmbrăcat...

M.Ţ.: *Sunt multe avantaje cu această tehnică.*

I.P.: De aceea am şi o uşoară spaimă că aş putea fi acaparată, că aş putea deveni dependentă, ca de drog, să-mi mănânce timpul liber, energia, somnul, bucuria de a citi, de a întâlni oameni, de a ieşi din casă.

M.Ţ.: *V-aţi păstrat obiceiurile din secolul trecut?*

I.P.: Da. Îmi place să citesc. Dar a existat o lungă perioadă în care nu am citit decât ziare. Lungă de tot şi care a început înainte de 1990. După 1990, se născuse, deja, foamea aceea oribilă de senzaţional şi de ştiri. Am revenit, nu de multă vreme, dar cu o pasiune violentă la lectură.

M.Ţ.: *Cum se împacă Irina Petrescu cu lumea acestui secol?*

I.P.: Sunt o fire uşor adaptabilă. Poate e o caracteristică a zodiei, poate se datorează şi educaţiei. Nu sunt o răzvrătită. Nici nu am fost vreodată.

M.Ţ.: *Aţi avut şi aveţi o viaţă foarte discretă. Cum aţi reuşit să vă feriţi de tumultul curiozităţii oamenilor?*

I.P.: Am avut şansa de a trăi într-o epocă în care viaţa intimă nu devenea subiect de interes public. Dar cred că ţine şi de educaţia mea burgheză, decentă.

M.Ţ.: *Cum resimţiţi singurătatea? V-o asumaţi?*

I.P.: Mi-am asumat-o şi, mai „rău" decât atât, cred că mi se potriveşte. Adică îmi apăr această libertate cu încrâncenare. Sigur că şi libertatea are două tăişuri: are partea pozitivă, în care nu trebuie să dai nimănui socoteală, dar şi pe cea negativă, atunci când simţi nevoia de a fi apărată, mângâiată, asemenea unui animal bolnav. Dar atât. Fără dependenţă.

M.Ț.: *Teatrul vă mai poate umple timpul?*

I.P.: Teatrul îmi umple tot timpul. Chiar dacă nu lucrez ceva anume. Acum, din fericire, există un proiect în care sunt inclusă şi mă bucur nespus că plec, în fiecare dimineață, de acasă, la repetiții. Că ştiu că mă voi întâlni cu patru-cinci oameni minunați.

M.Ț.: *Dar este cineva despre care să spuneți că nu e minunat? Nu v-am auzit niciodată vorbind pe cineva de rău…*

I.P.: E mai simplu să nu vorbesc deloc despre cineva care nu-mi place. Dar e adevărat că îmi place să descopăr partea luminoasă a unei existențe. Îmi face mie bine. Nu o fac pentru plăcerea altcuiva. Negrul, violetul, indigoul, urâtul nu-mi sunt aproape de suflet. Mă îmbrac în negru, dar, pe dinăuntru, îl refuz.

M.Ț.: *Sunteți mulțumită de ceea ce ați avut? Aveți neîmpliniri?*

I.P.: Sunt fericită. Mă consider un om norocos, iubit de Dumnezeu, de părinți, de bunici, de prieteni… şi de iubiți.

M.Ț.: *Aveți regretul că nu ați interpretat roluri care vi s-ar fi potrivit?*

I.P.: Da. Toată studenția mi-am dorit să joc Cehov şi Ibsen. Abia târziu, încoace, am jucat, la Televiziune, un rol în *Stâlpii societății*. Cu o distribuție minunată: Gina Patrichi, Silvia Popovici, Victor Rebengiuc, Traian Stănescu… Şi am jucat, în *Unchiul Vanea*, rolul Mariei Vasilievna, mama unchiului Vanea. Împreună cu Mariana Mihuț, l-am invitat pe Victor Anagnoste, soțul Ginei Patrichi, la premieră. Este un mare iubitor de teatru şi un excelent critic, la modul colocvial, desigur. Şi, şugubăț,

ne-a întrebat care o joacă pe *aia frumoasă* şi care pe *aia urâtă*. Râzând, i-am spus că îl lăsăm să descopere singur. Şi a aflat că *cea urâtă* era interpretată de minunata Andreea Bibiri, iar *cea frumoasă* de talentata Ioana Macaria. Iar noi... eram două babe: o doică şi o mamă! În facultate, mi-am dorit să joc Sonia. Şi mi-am mai dorit să joc, într-o piesă la mare modă pe-atunci, *Tragedia optimistă*, în care aş fi vrut să interpretez rolul Femeii-comisar. Pentru că aveam şi o teorie asupra faptului că ea trebuia să conducă nu prin masivitate şi glas tunător, ci prin fragilitate, care supune agresivitatea animalului revoluţionar, prin raţionament... Nu sunt, totuşi, ***actriţa*** prin definiţie. În teatru, joc orice mi s-ar oferi cu mare plăcere (spre deosebire de film). În teatru, n-aş fi bănuit că pot juca Lena. Nici Viola, din *A XII-a noapte*, pe care am început-o cu Aureliu Manea. Am avut această enormă şansă de a-l cunoaşte pe Rică Manea... În Institut, cât am fost studentă, am făcut foarte mult film. Şi atunci, studiul meu la clasă era văduvit de timp. Aşa că am jucat un singur rol. În anul I, se făceau exerciţii şi monologuri, în anul al II-lea, dramatizări, şi în anul al III-lea şi al IV-lea, se făceau acte întregi şi, la final, un spectacol. Am început cu un monolog din *Ifigenia în Aulida* de Euripide, am continuat cu un act din *Ifigenia* şi am absolvit tot cu *Ifigenia*, plângînd, vreme de patru ani, la pieptul lui Agamemnon. Maestrul Şahighian, pentru a-mi oferi, totuşi, posibilitatea de a prezenta şi un alt registru, mi-a dat un intermezzo comic, care avea loc în pauza spectacolului *Cei trei gemeni veneţieni* (cea de-a doua producţie de final a clasei noastre). Era un fragment de *commedia dell'arte*, cu o Colombină şi un soi de Arlechin, jucat de bunul meu coleg, Sică Barosanu, care nu se mai află printre noi. Trebuia să facem nişte personaje complet idioate. Eram ajutaţi şi de machiaj, şi de costume şi am avut mare succes.

M.Ţ.: *Ce v-a adus mai multe împliniri, teatrul sau filmul?*

I.P.: Greu de spus. Filmul a sosit, pentru mine, pe neaşteptate, ca un basm. Totul mi se părea a fi un miracol... În vreme ce teatrul era ceva teribil de greu. Nu ştiam să pronunţ, mâncam finalurile de cuvinte, nu ştiam să respir. Aceste lucruri a trebuit să le învăţ, cu efort, cu trudă. Nu sunt o actriţă pur sânge. Nu aş muri dacă nu aş juca, nu mi-am dorit roluri pe care le primea altcineva, nu am avut nici măcar acea invidie profesională, pozitivă, care te împinge spre o competiţie reală. Cred că marele meu dar rămâne faptul că ştiu să ascult; e un dar pe care l-a descoperit, la mine, maestrul Şahighian. Să ascult pe scenă. Să ştii să-ţi asculţi partenerul. Şi în viaţă sunt foarte mulţi oameni care vorbesc, vorbesc, vorbesc... la nesfârşit. Spun lucruri, în cea mai mare parte, interesante, dar nu-i interesează dacă sunt ascultate. Vorbesc pentru plăcerea lor de a emite sunete, idei sau pentru plăcerea de a se asculta pe sine. Or, în teatru, un personaj care vorbeşte fără adresă, este părăsit de public. Spectatorii trebuie să simtă că actorul li se adresează. Tot de la profesorul meu ştiu că trebuie să înţelegi perfect ceea ce spui, nu doar să rosteşti cuvinte, ca să poţi capta şi reţine atenţia publicului. Altfel îl pierzi, chiar dacă nu părăseşte sala. Rămâne numai cu zumzetul şi se îndepărtează. Şi, tot de la maestrul Şahighian, am învăţat că teatrul este, în egală măsură, *a arăta* şi *a ascunde*. Tot ceea ce este misterios atrage interesul şi nevoia de a găsi mijlocul de a-l descifra.

M.Ţ.: *Mai aveţi emoţii înainte de premieră?*

I.P.: Am tot timpul emoţii, dar nu sunt devastatoare. Sunt ca pentru domnişoarele aflate la primul bal. Teatrul te ajută să trăieşti şi dacă nu mai ai nimic altceva. Îi înţeleg pe tinerii care îşi doresc să devină actori.

A consemnat Marinela ŢEPUŞ

Felix ALEXA:

„Mi-aş dori ca fiecare să plece încărcat de o anumită energie"

Mirela Sandu: *Un critic de teatru spunea despre* Sinucigaşul *că este „perla operei regizorale a lui Felix Alexa". Credeţi că este cel mai bun spectacol al dumneavoastră?*

Felixa Alexa: Nu ştiu dacă este cel mai bun spectacol al meu, pentru că nu l-am comparat cu celelalte. Dar cred că este unul dintre cele mai reuşite. Un regizor simte acest lucru încă din timpul repetiţiilor, când spectacolul este încă în formare. Întotdeauna simţi când toate elementele spectacolului se leagă, se adună într-un tot unitar. La *Sinucigaşul* am format o echipă puternică, am repetat cu mare bucurie şi cred că lucrul acesta se vede in spectacol.

M.S.: *De aţi ales acum acest text? Vi se pare actual?*

F.A.: Mă gândesc de foarte mult timp la *Sinucigaşul* şi cred că este momentul cel mai potrivit pentru acest text. Acum când trecem prin deja celebra „criză mondială", când viaţa unui om devine marfă, când nu mai contează valorile umane, ci doar ce se tranzacţionează, în toate sensurile. În acest context, mi se pare o piesă foarte puternică şi actuală. Nu am urmărit partea politică, care evident este conţinută în text, ci latura profund umană. M-au interesat reacţiile umane extreme ale personajului şi cinismul textului, cruzimea lui. Doream o traducere nouă, pentru că cele vechi mi se păreau depăşite. Maşa Dinescu, o excelentă traducătoare din rusă, cu care am mai colaborat şi la Metropolis pentru *În rolul victimei*, a făcut o nouă traducere a variantei integrale a piesei lui Erdman. *Sinucigaşul* e o piesă legendară în Rusia, un text care, paradoxal, l-a facut celebru, dar l-a şi distrus pe autorul lui. Erdman devenea celebru la 28 de ani, Stanislavski si Meyerhold se luptau să îl pună în scenă în teatrele lor, iar Stalin a interzis categoric publicarea şi montarea lui. Ca o ironie cruntă a sorţii, Erdman a murit fără să-şi vadă vreodată piesa jucată. Văd în sală tineri care nu ştiu mai nimic despre Stalin, care nu au trăit nici măcar perioada lui Ceauşescu şi care reacţionează extraordinar la spectacol şi la text. Podsekalnikov, personajul principal, are o replică în piesă care îmi place foarte mult. El spune: *„Dacă nu am reuşit să înving cu viaţa, voi învinge cu moartea"*. Această replică se potriveşte cumva şi destinului lui Erdman. Eu am construit spectacolul pe un paradox, cel al omului simplu, banal, care reuşeşte în situaţii extreme, fără voia lui, să ajungă erou. Unul simbolic pentru o societate în putrefacţie, în care omul devine o marfă vie.

M.S.: *Şi decorul mi s-a părut foarte sugestiv.*

F.A.: Diana Ruxandra Ion a fost foarte inspirată. Lucrăm de foarte mult timp împreună şi nu e nevoie de multe cuvinte ca să ne întelegem profund. Eu sunt un adept al decorurilor esenţializate, neîncărcate de balast scenografic. Îmi plac spaţiile goale, libere, dar cu o idee puternică, pregnantă, care să aiba un impact vizual şi emoţional imediat. În afară de patul şi salteaua din prima scenă, nu există nici un fel de obiect de decor. Este doar un spaţiu cu foarte multe uşi, care are un dublu sens. În primul rând, este un loc al convieţuirii în comun, cu trăiri intense, cu numeroase intrări şi ieşiri punctate de zgomotul uşilor. Dar are şi un sens metaforic: este

imaginea unei lumi în continuă mişcare pentru care perspectivele sunt iluzorii şi de scurtă durată. De fapt, un labirint de uşi, fără perspectivă. De fapt, ultima replica a piesei este: *„viața n-are sens“*.

M.S.: *Vorbiți de pesimism, dar la spectacol se râde foarte mult.*

F.A.: Da, se râde foarte mult. Ştiam şi mizam pe lucrul acesta. Însă în timpul repetițiilor le-am tot spus actorilor că nu trebuie să joace ca şi cum ar fi o comedie. Cred că riscul cel mai mare la acest text – şi, de-a lungul timpului, s-a căzut de multe ori în capcana aceasta – este să montezi *Sinucigaşul* ca o simpla comedie. Dacă se râde, este minunat, dar acest lucru se întâmplă atunci când personajele se află în situații absolut dramatice. Îmi place la teatru râsul provocat de situațiile extreme, disperate. În minunatele filme ale lui Chaplin, de care eu sunt îndrăgostit, întotdeauna râdem de personajul său, care îşi trăieşte până la capăt, intens, situațiile dramatice. Comedia în care se fac poante şi gaguri în sine, nu mă interesează. Într-un fel, am continuat la altă vârstă şi cu altă experiență drumul început cu *Nunta lui Krecinski* sau *O noapte furtunoasă*. Şi la acele spectacole se râdea mult, dar exista întotdeauna şi perspectiva disperării umane. Până acum au fost zece spectacole cu *Sinucigaşul*, şi le-am atras mereu atenția actorilor că trebuie să joace situațiile până la capăt, fără să se gândească la efectul comic. Pentru mine, umorul de bună calitate implică şi un al doilea plan, mai profund, al reacțiilor extreme.

M.S.: *Cu ce v-ați dori să plece spectatorul de la spectacol?*

F.A.: Eu cred în continuare că nu merită să faci teatru decât dacă încerci să modifici măcar pentru câteva ore ceva în mintea şi sufletul spectatorului. Poate sună puțin idealist. Mă bucur însa foarte mult că fiecare generație şi fiecare tip de spectator reacționează la altceva. Înseamnă că fiecare îşi poate găsi în spectacol ceva din care să se hrănească. Mi-aş dori ca fiecare să plece încărcat de o anumită energie. M-a interesat foarte tare şi ritmul spectacolului, din ce în ce mai dement, care ține de dinamismul scenelor, dar şi de ritmul interior al personajelor. Pentru mine, reacția publicului contează foarte mult, asta neînsemnind că aş face concesii de dragul unui succes facil.

M.S.: *Cu aproape toți actorii din distribuție ați mai lucrat...*

F.A.: Da. Cu Dan Puric si Ileana Olteanu am mai lucrat la *O noapte furtunoasă* şi la *Jocul dragostei şi-al întâmplării*, cu Marius Manole – la *Visul unei nopți de vară*, *În rolul victimei* şi *Chip de foc*, cu Costel Constantin – la *Nunta lui Krecinski* şi *Vrăjitoarele din Salem*. Lucrasem cu aproape toți. Cu Tania Popa nu mai lucrasem. Am vrut să o iau în spectacol, dar am aflat că este însărcinată şi am renunțat. După aceea, am avut o problemă în distribuție şi am sunat-o din nou pe Tania care urma să nască în zece zile. Am întrebat-o dacă vrea să vină şi mi-a spus că naşte şi vine într-o săptămână. Timp de trei luni de zile a venit cu copilul la repetiții, îl hrănea la cabină între scene. Au fost şi întâmplări de genul acestea, care sunt foarte frumoase. Copilul ei a devenit într-un fel mascota spectacolului, a crescut odată cu spectacolul. Îmi plac lucrurile de genul acesta, pentru că vorbesc despre dăruirea unora dintre actori. Mi-am dorit mult ca Dan Puric să joace rolul acesta, pentru că am crezut că este bine şi pentru spectacol, şi pentru el. Dan a făcut un rol foarte bun, de forță, greu. Duce în spate tot spectacolul, sunt doar două scene fără personajul lui. Este un rol nu numai cu nuanțe comice, ci de o reală profunzime şi dramatism. Cu toată sinceritatea spun că a fost o perioadă minunată de repetiții. Pentru mine este important ca actorul să fie inteligent şi să înțeleagă în toate sensurile ce vrea regizorul. Dan Puric este un om talentat, inteligent şi foarte sensibil. Extrem de sensibil şi de vulnerabil. Am mers mult pe vulnerabilitatea

Dan PURIC şi Ileana OLTEANU în *Sinucigaşul* de N. Erdman

Costel CONSTANTIN şi Valentin URITESCU
în *Nunta lui Krecinski* de A.V. Suhovo-Kobîlin

lui reală, pe care am încercat să o scot la suprafață. În lumea aceasta dură, ne ascundem vulnerabilitățile ca să nu fim atât de uşor de rănit. Este un rol greu şi fizic. Mi-am adus aminte repetând cu Dan Puric că Peter Brook spunea că Regele Lear nu ar trebui jucat de un actor foarte în vârstă, pentru că trebuie să ducă fizic rolul, care este unul foarte greu. Păstrând proporțiile, şi Podsekalnikov trece prin foarte multe stări, prin foarte multe situații extreme. Cred că Dan slăbeşte 2–3 kg pe spectacol. Nu cred că un spectacol cu mulți actori se poate face dacă nu se creează un climat prielnic la repetiții. Lucrul acesta l-am învățat în timp. Țin minte că Peter Brook spunea că atmosfera repetițiilor se simte în spectacol. Cred foarte mult în ideea de echipă şi intr-un stil de joc omogen. La un spectacol cu multă lume, unde sunt actori din generații diferite, lupta mea a fost ca ei să joace în acelaşi stil. Cred ca am reusit acest lucru pentru că a fost un schimb extraordinar: cei mai în vârstă se uitau la cei mai tineri şi încercau să se apropie de modernitatea jocului lor, iar cei mai tineri invatau din experiența şi tehnica celor mai în vârstă. Este al unsprezecelea spectacol al meu de când am debutat în Teatrul Național şi din punct de vedere al stării echipei, al omogenității, al maturizării mele interioare pot spune că este un spectacol foarte important.

M.S.: *Vorbiți foarte mult de jocul actorilor. Se vede în spectacolele dumneavoastră că* lucrați mult cu actorul.

F.A.: Plăcerea de a lucra cu actorul este instinctuală. Nu lucrez bine cu actorii pentru că mi-am dezvoltat o tehnică, ci pentru că, în ceea ce mă priveşte, aceasta este imensa plăcere a repetiției. Îmi place să scot de la ei lucruri imprevizibile, să creez stări extreme ale personajelor. Eu găsesc în teatru o păcere nebună în a diseca reacțiile umane. Cum ajunge un personaj la stări paradoxale? Mi-a plăcut

Răzvan VASILESCU şi Ada NAVROT
în *Hora iubirilor* de A. Schnitzler

lucrul acesta încă din Institut. Deci este în natura mea. N-am niciun fel de reţete. Lucrez cu fiecare actor după personalitatea lui. Ce este comun – e pasiunea şi implicarea mea totală. Mă implic foarte mult, mă stoarce de energie o repetiţie. Dacă nu se întâmplă lucrul acesta, am senzaţia că ziua este pierdută. Nu cred că poţi să ceri ca regizor unui actor să se implice şi să îl coste decât dacă tu însuţi te consumi la fel de mult. Este vorba de un anumit respect, acela de a te dărui atunci când vezi că partenerul tău de scenă, regizor sau actor, face acelaşi lucru. Unul dintre „secretele“ mele în lucrul cu actorii este să mă consum la repetiţii şi să încerc să le imprim din energia mea. Cred că de multe ori actorii sunt ca nişte fiare sălbatice, cu bune şi rele. Simt nevoia să se ştie conduşi, dar, în acelaşi timp, trebuie să le dai senzaţia că au libertate. Eu am avut şansa de a lucra de foarte tânăr cu actori importanţi. Am debutat în 1991 la Teatrul Naţional din Bucureşti, la douăzeci şi trei de ani, lucrând cu o echipă de douăzeci de actori, dintre care multe erau vedetele teatrului. Actorii mari te obligă; îţi dăruiesc foarte mult, dar îţi şi cer, ridică ştacheta foarte sus şi lucrul acesta te formează. Cu timpul am ştiut ce să cer unor actor tineri, pe care aş putea spune că i-am format, tocmai pentru că lucrasem cu actori cu experienţă. Fiecare nou spectacol este o aventură, chiar dacă îi cunosc pe actori sau am citit piesa de nenumărate ori. Drumul – cum se creează echipa, cum începe să funcţioneze, viaţa interioară a spectacolului şi a repetiţiilor – este de fiecare dată o necunoscută. Si asta este fascinant.

M.S.: *Ce înseamnă pentru dumneavoastră să faceţi teatru?*

F.A.: Este un mod de a trăi. Am neglijat pentru teatru orice alt aspect al vieţii mele. Nu ştiu dacă la final voi socoti că a meritat sau nu. Regret mult când se termină repetiţiile, mai ales când ele au fost reuşite. Am senzaţia că s-a rupt

cordonul ombilical şi nu mai pot interveni. Stau de multe ori la spectacole şi văd încă lucruri care ar mai putea fi corectate. Pentru un regizor e frustrant momentul în care de-acum nu mai poate interveni în spectacol. Sunt obsedat de ideea că lumea este din ce în ce mai tehnologizată, că avem toate aceste mijloace de comunicare, dar sufleteşte oamenii sunt din ce în ce mai însinguraţi. Într-un fel, toate spectacolele mele vorbesc despre asta.

M.S.: *Aşadar, la Teatrul Naţional din Bucureşti aţi regizat unsprezece spectacole. Ce vă leagă de acest teatru?*

F.A.: Multe lucruri. Nu pot să uit că aici am debutat, invitat de Andrei Şerban. Cred că am fost cel mai tânăr regizor din istoria Teatrului Naţional. În timp, s-a creat o relaţie cu trupa şi cu tehnicienii de la scenă. Din păcate, în toate teatrele corpul tehnic este din ce în ce mai neprofesionist. Aşa că este important să găseşti oameni pasionaţi. Am găsit la Sala Amfiteatru, unde am montat cele mai multe spectacole, nişte profesionişti. Cred că legătura între un regizor şi un teatru, aşa cum a fost între Cătălina Buzoianu şi Teatrul Mic, se creează prin spectacolele pe care le face şi prin ceea ce reprezintă ele atât pentru regizor cât şi pentru actori. Fără lipsă de modestie, pot spune că, din 1991 şi până acum, cel puţin o parte dintre spectacolele mele au însemnat ceva pentru Teatrul Naţional. Din păcate, numarul teatrelor din România a rămas cam acelaşi, deci presiunea tinerilor absolvenţi este foarte mare. În acelaşi timp, sunt teatre cu zeci de actori angajaţi care stau acasă şi îşi iau salariul – care de cele mai multe ori este mai mare decât al unui tânăr care munceşte în teatru de dimineţa până seara. Am încercat în ultimii ani să aduc actori tineri în teatru, pentru că am obligaţia profesională şi morală de a-i ajuta să debuteze, aşa cum şi mie mi-a fost oferită această şansă. Mă mândresc că am avut fler în ceea ce-i priveşte pe Marius Manole şi pe Rodica Ionescu, sunt doi actori foarte talentaţi. Mai sunt şi alţii. Nu ştiu când se va distruge acest sistem, pentru că se pare că nimeni nu are această intenţie. Dar cred că, în curând, sistemul acesta va exploda. Dacă nu, calitatea spectacolelor va avea de suferit.

M.S.: *L-aţi amintit de câteva ori pe Peter Brook. Cu ce aţi rămas după întâlnirea cu el?*

F.A.: A fost o experienţă profesională şi umană extraordinară. Fără să îmi dau seama, în mine s-au decantat multe lucruri după timpul petrecut acolo. Eram alături de o echipă pentru care lucrurile se desfăşurau în cu totul alt ritm decât într-un teatru din Occident. Era un Centru Internaţional de Creaţii Teatrale şi totul se desfăşura ca într-un laborator. Plăcerea mea de a lucra cu actorii s-a dezvoltat după experienţa cu Brook, pentru că el este un regizor care mizează mult pe relaţia foarte subtilă, stranie uneori care se dezvoltă la repetiţii între regizor şi actori. De multe ori, studenţii mei mă întreabă cum să lucreze cu actorii şi am o problemă în a le răspunde concret, pentru că fiecare lucrează altfel. E ca şi cum ai întreba o altă persoană cum să iubeşti. Nu poţi da un răspuns, ştii doar că este un sentiment puternic, dar nu şi ce ingrediente produc acel lucru.

M.S.: *Ce veţi monta în perioada următoare?*

F.A.: Merg la Iaşi, unde voi începe repetiţiile cu o piesă care îmi place foarte mult, *Biedermann şi incendiatorii* a lui Max Frisch, apoi voi monta în toamnă un spectacol la Teatrul Metropolis şi voi continua vechea mea relaţie cu Teatrul Naţional.

Interviu realizat de Mirela SANDU

Sergiu STEFANSKI:

„Un balerin clasic trebuie să fie contemporan în expresie"

Sergiu Stefanski este unul dintre cele mai importante nume din istoria dansului românesc şi internaţional. Absolvent al Academiei Vaganova din Leningrad (Sankt-Petersburg), unde a fost coleg cu Rudolf Nureiev, Sergiu Stefanschi a câştigat medalia de argint la Concursul Internaţional de la Varna în 1964. A fost prim-solist al Operei Naţionale din Bucureşti, a dansat la Théâtre Français de la Danse şi la National Ballet of Canada. Din 1978, este profesor la şcoala Baletului Naţional Canadian. Maestrul Sergiu Stefanschi s-a aflat în România la Bucureşti, pentru a juriza în cadrul Olimpiadei Naţionale de Coregrafie şi la Sibiu, unde a făcut parte din Juriul Concursului Internaţional de Dans Clasic şi Contemporan.

Gina Şerbănescu: *Cum aţi început dansul?*

Sergiu Stefanski: Am început dansul la vârsta de 6 ani la Palatul Pionierilor din Bucureşti. Iniţiativa a aparţinut surorii mele – mai mare cu patru ani decât mine. Ne-am înscris iniţial la dansuri populare. Cred că acesta e cel mai bun început pe care îl poate avea un dansator: întotdeauna am fost fascinat de ritmul şi de bogăţia folclorului nostru. Nu e obligatoriu ca un copil care vrea să meargă pe acest drum să înceapă direct cu baletul clasic. Dacă începe cu dansurile populare este ideal, pentru că asta îl ajută să îşi stimuleze şi să îşi dezvolte expresivitatea şi să rămână mai aproape de rădăcinile sale, de fondul originar din care poate să îşi extragă potenţialul artistic. Încă de la acea vârstă am simţit ce înseamnă mirajul scenei, am înţeles că acela este locul unde artistul învaţă să îşi pună amprenta asupra unui act creator.

G.Ş.: *Reveniţi mereu cu drag în România...*

S.S.: De aici am plecat şi aici vin întodeauna cu inima deschisă, ca să pot să văd şi să stimulez nişte talente care se formează în aceeaşi şcoală în care mi-am început şi eu formarea ca balerin clasic. Dansul s-a schimbat, a devenit mult mai dinamic, dar din păcate a pierdut din expresivitatea care cândva conta atât de mult. E bine ca toate centrele în care se dezvoltă dansul românesc să nu îşi uite tradiţia. De exemplu, Clujul avea o tradiţie exemplară, sau Timişoara. Pe vremuri, la Timişoara a fost invitată o balerină fabuloasă a Rusiei: Alla Şelest, o artistă cu o mare versatilitate şi expresivitate, respectată şi admirată de personalităţi precum Nureiev sau Ulanova. Alla Şelest e un exemplu pentru ceea ce înseamnă un artist adevărat în lumea dansului. Nu poţi trăi izolat într-o singură artă. Pe diploma noastră de la Sankt Petersburg scrie: *artist-balerin*. Acolo eram învăţaţi să înţelegem tot ce înseamnă artă autentică, de la perceperea semnificaţiilor din muzica simfonică, până la înţelegerea modului în care pică lumina într-un tablou...

G.Ş.: *Eu sunt absolut fascinată de talentul dumneavoastră pedagogic. Aţi avut un model în acest sens?*

S.S.: Acest talent s-a manifestat întodeauna firesc, din interior... După ce m-am întors de la Sankt-Petersburg, doamna Esther Magyar Gonda, care era atunci directoarea şcolii de balet din Bucureşti, m-a rugat să predau cursuri unei grupe de elevi. Aşa mi-am început cariera pedagogică. În perioada când am început să

predau *pas de deux*-ul, a venit în vizită în România, prin Ministerul Culturii, Galina Ulanova. Era prin anii '60, în perioada în care avusese loc concursul de la Varna, unde dansasem alături de Magdalena Popa şi câştigasem medalia de argint. Ea le-a spus atunci copiilor că *pas de deux*-ul este un element-cheie în dezvoltarea lor ca balerini, pentru că, prin *pas de deux* începe fortificarea reală a corpului dansatorului. De asemenea, tinerii trebuie să asimileze tehnica academică, dar să fie contemporani în expresie. Ei trebuie să îşi dezvolte propriul potenţial şi propria personalitate artistică nu să îşi imite modelele sau profesorii, ei trebuie să scoată la iveală din ei înşişi tot ce au mai bun. Altfel, există riscul ca elevul să devină o caricatură a profesorului. E necesar ca ei să lucreze asupra a ceea ce aparţine sufletului lor, asupra a ceea ce va reprezenta până la urmă amprenta profilului lor artistic.

G.Ş.: *Eu mă gândeam că l-aţi avut model pe Aleksandr Puşkin, profesorul dumneavoastră şi al lui Rudolf Nureiev.*

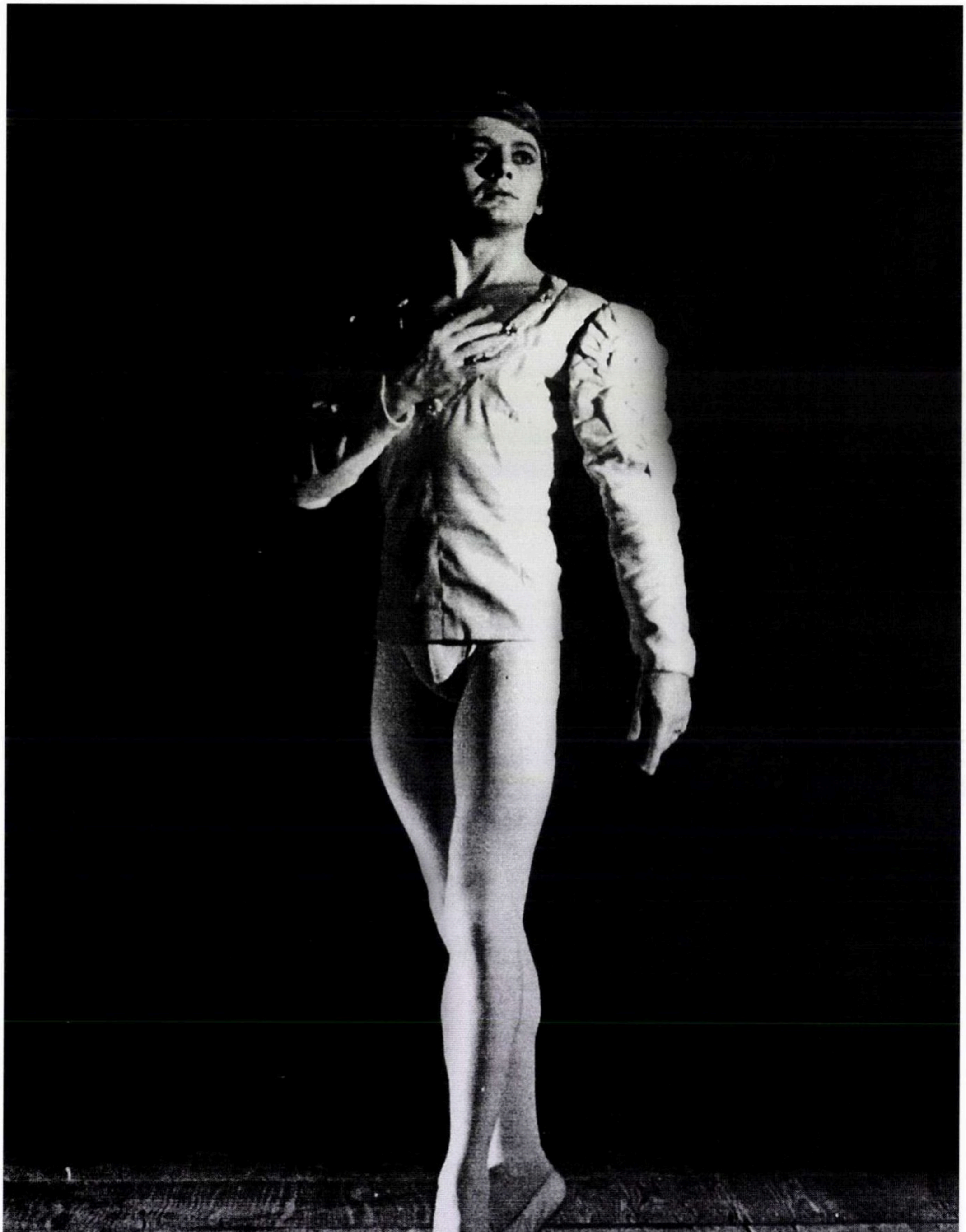
S.S: Puşkin m-a modelat şi m-a inspirat. El m-a invăţat cum să găsesc în mine însumi semnificaţia a ceea ce exprimam prin dans. Un alt profesor cu care am lucrat a fost Franchetti, la care am ajuns recomandat de Rudolf Nureiev, care la începutul stabilirii sale în Occident făcuse cursuri cu el. Nureiev mai lucrase şi cu o profesoară excepţionlă, Vera Volkova, stabilită la Copenhaga. De la astfel de pedagogi a învăţat că nu e important, de pildă, câte piruete faci, că două piruete făcute impecabil arată ca patru piruete. Calitatea e prima care contează în dans. Este irelevant dacă o balerină se străduieşte să facă 32 de *fouette*-uri. Anna Pavlova, deşi avea o tehnică impecabilă şi putea să facă această mişcare de 32 de ori, nu le executa niciodată pe scenă, tocmai pentru că important era să îşi concentreze şi să îşi rafineze tehnica. NU trebuie confundată tehnica din balet cu exhibiţionismul. Important e ceea ce se exprimă prin actul artistic.

G.Ş.: *Adevărul e că şi publicul de balet se comportă uneori la spectacol ca şi cum ar asista la un număr de acrobaţie.*

S.S: Da, din păcate s-a ajuns aici pentru că balerinii sunt obişnuiţi cu cerinţele anumitor concursuri internaţionale...

G.Ş.: *Ştiu că aţi trăit un episod foarte interesant al cărui protagonist a fost Jiři Kyllian.*

S.S.: Vorbeam despre importanţa originilor... Marele critic de dans Clive Barnes afirma că Jiři Kyllian trebuie înţeles prin originile sale şi e foarte adevărat că el a avut multe creaţii inspirate de folclorul ceh. Pe de altă parte, el şi-a format compania din dansatori care aveau cea mai bună informaţie a corpului format în clasic. Elevi de-ai mei au ajuns în companie la Kyllian şi el îmi cunoştea stilul. Am avut norocul ca el să vină în Canada, la Toronto, la teatrul companiei unde eu lucram cu nişte elevi şi unde urma să aibă loc şi un spectacol semnat de Kyllian. El a venit la mine pur şi simplu şi m-a întrebat: „Tu eşti Sergiu?"... Mi-a spus atunci că mă ştie de multă vreme, prin elevii mei. Pur şi simplu mi-a recunoscut amprenta pedagogică. Nu a mai fost nevoie să facem cunoştinţă... Un moment esenţial, într-adevăr... Când un om de valoarea lui Kyllian îţi spune aşa ceva, înţelegi cât sens are ceea ce faci ca pedagog şi cât de important e să îi formezi în spiritul dezvoltării propriei personalităţi artistice. Când elevii mei termină şcoala din Toronto, eu sunt cel mai fericit dacă ei îşi iau zborul, iar eu îi sfătuiesc să plece în Europa, care are o altă tradiţie decât America. E bine ca ei să intre în companii de tradiţie cum e cea a lui Béjart, de exemplu, unde se află acum Oana Cojocaru, sau unde a dansat Marin Boeru, pentru care Béjart a creat o coregrafie. Eu am lucrat într-un mod foarte inedit cu Marin Boeru. El a făcut rolul lui Albert din *Giselle* destul de târziu şi m-a rugat



Cu Leni DACIAN

să lucrez cu el în vederea pregătirii rolului. Am fost la el în Pennsylvania, unde se afla atunci şi am lucrat la el acasă. A învăţat cum să îl exprime pe Albrecht într-un apartament, îmbrăcat în *blue-jeans.* Spun asta pentru a puncta încă odată că e important ceea ce exprimi, ce gând se află în spatele gestului. Şi la fel de important e ca dansatorului să îi fie clar că el exprimă acum, în aceste vremuri, o poveste universală. Pe mine ca profesor m-a ajutat foarte mult faptul că am lucrat cu dansatori de toate naţionalităţile, că am putut să am acces la foarte multe culturi. Ţin minte cum, la Festivalul de la Atena, la poalele Acropolelor, am dansat rolul lui Mercutio în *Romeo şi Julieta*. La finalul spectacolului, spectatorii îmi scandau numele şi am simţit cât de important e că oameni din alte culturi înţeleg şi iubesc ceea ce exprimi.

G.Ş.: *Am văzut că şi la stagiul pe care l-aţi ţinut la Opera Română din Bucureşti cu elevii de la Liceul de Coregrafie le spuneaţi tot timpul să fie conştienţi de semnificaţia gesturilor.*

S.S.: Da, pentru că memoria corpului e foarte interesantă. Ea nu înregistrează o tehnică asimilată mecanic, ci un sistem de sensuri exprimate printr-o tehnică. Un artist nu are voie să se comporte ca o maşină în scenă.

G.Ş.: *Cum aţi ales Canada?*

S.S.: De fapt, Canada m-a ales pe mine. Când dansam în Franţa şi luam lecţii de la Franchetti, care era directorul baletului Operei din Paris, m-a văzut o doamnă care era directoarea Şcolii de Balet din Toronto. Dumneaei mi-a propus să merg ca dansator principal în Canada. Asta se întâmpla în 1971. În Canada, l-am cunoscut pe marele balerin Erik Bruhn, care şi-a lăsat o amprentă enormă la National Ballet of Canada. A fost un om cu o substanţă extraordinară, a şi predat la Şcoala de Balet, a devenit directorul Baletului Canadian pe care l-a condus timp de trei ani. Apoi s-a îmbolnăvit grav şi, din păcate, a murit la o vârstă la care mai avea foarte mult de dat. Noi organizăm un concurs care îi poartă numele şi ducem mai departe ceea ce a iubit el.

G.Ş.: *Aţi fost foarte bun prieten cu Rudolf Nureiev…*

S.S.: Da, practic am crescut împreună, am fost la aceeaşi şcoală, la Sankt-Petersburg. La Metropolitan am dansat aceleaşi roluri, eram în distribuţii diferite. Pe Rudolf l-am admirat enorm… El glumea pe seama faptului că s-a născut într-un tren… S-a născut „pe drum" şi toată viaţa lui a fost pe drum. Eu cu Rudi vorbeam în ruseşte, iar el îmi zicea mie Serioja… Când a împlinit patruzeci de ani, se afla la New York, unde dansa *Petrouchka, Le spectre de la Rose*, şi *L'Après-midi d'un faune* la Joffrey Ballet. Ţin minte că am fost la el şi mi-a zis: „Serioja, aş vrea tare mult să cânt la pian… Îmi aduci tu partiturile?… Tu ştii unde sunt…". Când eram amândoi la şcoală la Sankt-Petersburg, Rudolf ţinea partiturile sub saltea… După atâţia ani, la New York, partiturile erau ţinute la fel…. M-am dus şi le-am găsit… Iată un gest care spunea mult despre Rudi… Ştia bine ce lucruri îl leagă cu adevărat de cei pe care îi simţea aproape. A fost un artist care şi-a împins limitele uluitor de departe, până la final… El lucra foarte mult „pe lent" chiar dacă pe scenă dădea acea senzaţie de viteză uluitoare. Când lucrezi lent, te formezi ca dansator autentic, aşa învaţă corpul să aibă deschidere. El îmi spunea mereu că *battement tendu*-ul trebuie făcut lent, e mult mai uşor să îl faci repede. Dacă ritmul este lent, corpului îi este imprimată memoria gestului cu mai multă acurateţe. Acest om nu putea să se oprească… A ajuns până acolo încât, în ultima parte a vieţii, bolnav fiind, învăţase să dirijeze orchestra. Cred că visul lui ar fi fost să moară pe scenă… Nu mi-am luat adio de la el… Nu am putut…

Interviu realizat de Gina ŞERBĂNESCU

Richard BALINT:

„Da, nu mă omor cu firea după poezie, nici s-o citesc, nici s-o recit"

Nu odată am stat „la poveşti" (mai ales teatrale, dar şi „de viaţă") cu mult mai tânărul meu coleg, actorul Richard Balint; asta poate şi pentru că e soţul secretarei literare Victoria Balint şi ne întâlneam uneori în biroul ei. Am descoperit că, pe lângă faptul că joacă mereu rolurile cele mai dificile, de fapt rolurile principale, el semnează şi afişele spectacolelor, de multe ori el semnează coloana sonoră, el fotografiile... Măi să fie, mi-am zis, dar câte talente are băiatul ăsta? Şi, ca să aflu, într-o bună zi i-am propus să înregistrăm convorbirea noastră, poate, cine ştie, va interesa pe cineva. Toată lumea îi spune Richi. Îl întreb ce naţie e... şi-mi răspunde râzând, că numele ăsta nemţesc-englezesc i l-au dat părinţii din cine ştie ce motive, dar el se simte român get-beget, deşi e pe jumătate maghiar... Îi dădusem cu ceva timp în urmă vreo zece întrebări scrise de mână pe o foaie, dar el a recunoscut că a rătăcit foaia, o, ştiam că aşa are să fie, că doar am mai păţit-o şi cu alţii, aşa că am început prin a-i aduce aminte cum şi când l-am cunoscut.

Elisabeta Pop: *Era, cred, prin anul 1999... când profesorii lui de la Secţia de Teatru din cadrul Universităţii „Babeş–Bolyai" din Cluj, care-mi erau întâmplător şi prieteni, criticul Ion Vartic şi actorii Cristina Pardanschi şi Cornel Răileanu, m-au invitat să văd spectacolul de licenţă al primei promoţii de actori:* Livada de vişini. *Proiect ambiţios, ziceam...*

Richard Balint: Da, ai dreptate, profesorii noştri erau şi ei plini de entuziasm şi de ambiţii superbe; lucram mult şi cu o imensă dragoste, şi visam să jucăm pe marile scene... căci, vezi bine, pe scena Naţionalului clujean n-am fost primiţi, deşi o ucenicie acolo, alături de actorii pe care-i admiram toată studenţia, nu ne-ar fi prins rău...

E.P.: *Păi cum? Erau – unii mai sunt încă – Silvia Ghelan, Geo Nuţescu, Melania Ursu, Dorel Vişan, Anton Tauf, Miriam Cuibus, Ligia Moga, Irina Wintze şi, desigur, profesorii voştri şi ei actori foarte buni... Nu-mi vine să cred că n-aţi fost lăsaţi să faceţi, fie şi figuraţie, dar hai să trecem peste asta... Ţin minte că tu jucai rolul Lopahin. Când te-am văzut, aşa subţirel şi tinerel şi ochelarist pe deasupra, îmi ziceam că erai mai potrivit pentru Treplev. Cu toate astea, m-ai cucerit cu jocul tău simplu şi convingător: erai un altfel de Lopahin şi dascălii tăi tocmai de aceea te-au distribuit aşa... Ştiau ei ce ştiau... Am scris o cronică la Radio Cluj, în care te lăudam. Nu mai ştiu pe unde o fi... Îmi imaginez că eraţi cu ochii pe ei, pe actorii Teatrului, şi pe unii, voi, studenţii, i-aţi luat drept modele, nu?*

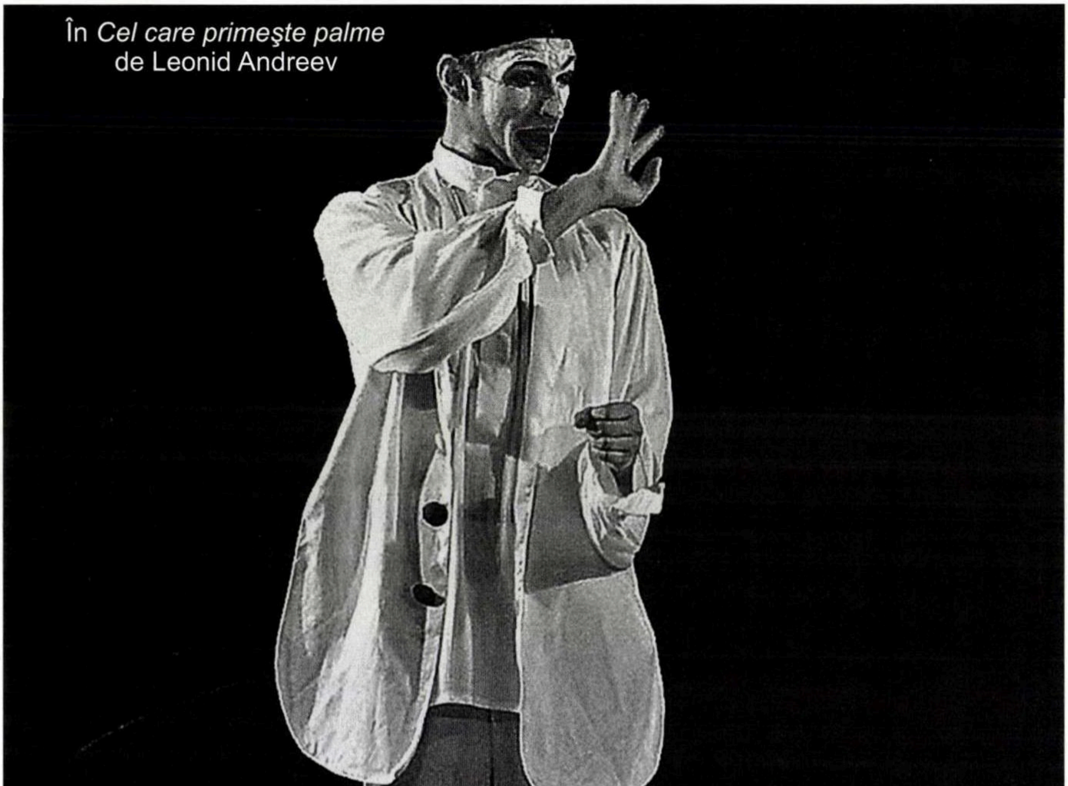
R.B.: Aşa e, şi e firesc. Am mai jucat Oberon şi un meşteşugar din *Visul unei nopţi de vară.*

E.P.: *Din promoţia voastră (14–15 studenţi), câţi profesează încă?*

R.B.: Cam şapte...

E.P.: *O ţin minte şi pe Elena Ivanca, ea era Varia, fata urâţică şi nefericită. Am reţinut-o, trebuie să-ţi spun. Şi mă bucur s-o urmăresc şi azi în spectacolele Naţionalului. Cum ai ajuns la teatru, Richi?*

R.B.: Hazardul în care, vreau-nu vreau, trebuie să cred: eu n-am fost un copil care a spus poezii la grădiniţă de la trei ani şi la cinci spunea că se face artist.



Nu, n-am văzut spectacole, n-am vorbit de teatru… Mie îmi plăceau camioanele, şi, prin urmare, voiam să mă fac camionagiu… şi am şi fost o vreme…

E.P.: *Oi fi avut tu totuşi pe cineva aşa, mai artist, în familie…*

R.B.: E drept că tata cânta la chitară de tânăr şi toată viaţa a pictat… totuşi, nu şi-a făcut un ţel din a ajunge un mare artist…

E.P.: *Ei, vezi, povestea cu așchia care nu sare departe de trunchi e adevărată.*

R.B.: Probabil, de vreme ce părinții m-au dat de mic să studiez vioara. Am făcut șapte ani de vioară, după care am luat chitara în mână și n-am mai lăsat-o... Cu toate astea, m-am dus să lucrez de la 16 ani. Am lucrat câțiva ani la Uzina Mecanică din Cugir. Dar și cântam... Iubeam și mai iubesc încă muzica rock, mai ales „metalele grele", cum le spunem noi, cunoscătorii.

E.P.: *Nu spui și tu ca la Radio Erevan, că de fapt era fabrică de biciclete, dar oricum le asamblați, ieșeau mitraliere?*

R.B.: Nu, era fabrica de mașini de cusut, de spălat și multe altele, printre care și de armament, dar eu am lucrat ca electrician bobinator.

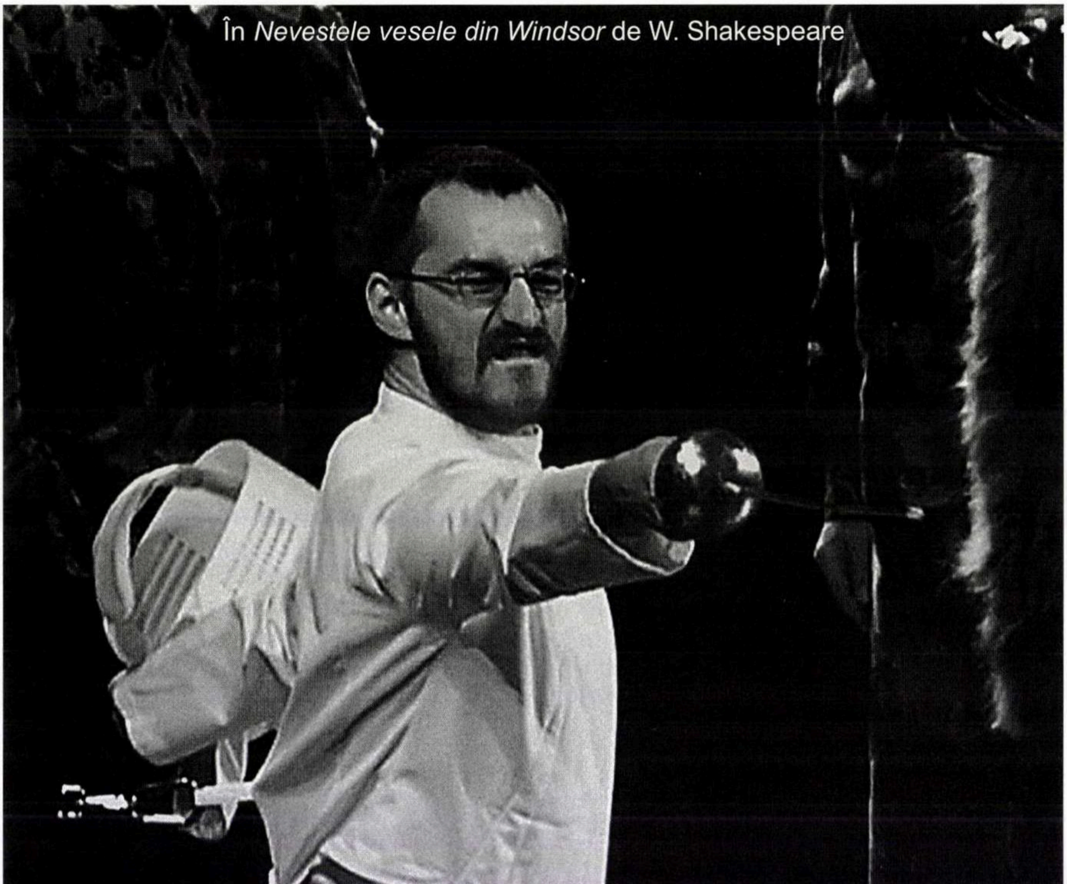
E.P.: *Aici, la Oradea, n-ai reușit să găsești o formație rock, să cânți în ea?*

R.B.: Nu, din păcate. Dar să mă întorc la... oile mele.

Liceul l-am făcut la seral, apoi, printr-un miracol, m-am trezit că dau examen la Teatru... Pe ai mei nu i-a prea interesat că dau la Teatru sau la Politehnică, ei voiau doar să fac o facultate, și adevărul e că nu dragostea de școală, ci insistențele și suportul mamei mele m-au adus unde sunt acum...

E.P.: *Ai jucat un an la Teatrul Dramatic din Baia Mare, apoi, din 2000 ești la Oradea. Suntem în 2009, și uite, am în față fișa ta artistică (vezi că tot e bine să fii soțul unei secretare literare, ea mi-a dat-o): ești un om tare norocos... Păi, ai jucat niște roluri pentru care mă îndoiesc că nu te invidiază mulți colegi... Să vedem. Uite: Jeff (*Jocul de-a vacanța *de Mihail Sebastian), Sganarelle (*Dom Juan *de Molière), Trufaldino (*Slugă la doi stăpâni *de Goldoni), Algernon (*Ce înseamnă să fii onest *de Oscar Wilde), Oberon și Gutuie (*Visul unei nopți de vară *de Shakespeare), Polichinelle (*Bolnavul închipuit *de Molière), Vladimir (*Așteptându-l pe Godot *de Samuel Beckett), Tom (*Menajeria de sticlă *de Tennessee Williams), Treplev (*Pescărușul *de Cehov), Ivan Gromov (*Salonul nr. 6 *după Cehov), Allan (*Maitreyi *după Mircea Eliade), Doctor Caius (*Nevestele vesele din Windsor *de Shakespeare), Cel (*Cel care primește palme *de L. Andreev), Bărbatul (*Terorism *de Frații Presniakov), Catindatul (*D'ale carnavalului *de Caragiale), Lawrence Regan (*Noaptea de 16 ianuarie *de Ayn Rand), Macbeth... Și încă și încă... Iar dacă adăugăm la aceste roluri extraordinare și numele regizorilor cu care ai lucrat, vrei nu vrei, te declarăm un actor norocos. Acum, ce-i drept, norocul tău au fost și munca, munca fără răgaz, disciplina, inteligența și desigur talentul. Altminteri cum se explică faptul că toți regizorii care au trecut pe-aici te-au văzut și te-au distribuit: Alexandru Dabija, Victor Ioan Frunză, Mihai Măniuțiu, Petru Vutcărău, Ion Sapdaru, Alexandru Hausvater, Claudiu Goga, Radu Nichifor, Linas Zaikauskas, Chris Nedeea, Andro Enukidze, Chris Simion, dar ai lucrat cu aceeași plăcere și cu colegi actori ca Daniel Vulcu sau Emil Sauciuc.*

*Dă-mi voie, Richi dragă, chiar dacă nu se obișnuiește, să trec în revistă rapid câteva dintre rolurile tale și să spun ce impresie mi-ai făcut; sunt păreri cât se poate de subiective, nu-i așa, ca toate părerile personale. Mai ales că eu ți-am urmărit cu mare atenție evoluția de când ai venit la Oradea (cum știi, și tocmai ți-am spus, chiar din studenție). Așadar... Ai fost, acum, mai mulți ani, nu doar un Jeff (în *Jocul de-a vacanța*) plin de viață și foarte tânăr – aveai aproape vârsta personajului – dar ce m-a surprins plăcut a fost o anume inocență și un fel de uitare de sine la care contribuiau și ochelarii, dar și sensibilitatea ta înnăscută. Peste o vreme, iată, în această stagiune, ai fost distribuit într-un rol care, cumva, continua – pe alte planuri, totuși –, destinul unui tânăr care însă are, pe lângă dragostea și compasiunea sinceră pentru sora lui, și o mare și îndreptățită doză de revoltă pe toată lumea:*



În *Nevestele vesele din Windsor* de W. Shakespeare

pe oamenii care nu sunt cum ar trebui să fie, pe societatea care şi ea este cum este, pe indiferenţa şi lipsa de comunicare, pe soarta care nu întotdeauna este dreaptă şi uneori decide rău destinele oamenilor, etc. – e vorba de Tom din spectacolul Menajeria de sticlă. *Tinerii din sală te-au simţit foarte „de-al lor" şi te-au aplaudat la scenă deschisă.*

Unul din rolurile pentru care ai fost nominalizat la Premiul UNITER pentru rol secundar a fost Dr. Caius din Nevestele vesele. *Acolo ai demonstrat că poţi face vizibil un rol mic ca întindere. În plus, ţi-ai arătat şi talentul în domeniul muzicii; asta a fost nu odată: publicul a descoperit că ştii să cânţi şi să dansezi. În* Chiriţa *te-ai întrecut pe tine, deşi despre spectacol eu n-aş vrea să vorbesc fiindcă nu mi s-a părut chiar o reuşită.*

Mai degrabă ţi-aş propune să ne amintim împreună de Ivan Gromov, teribilul personaj din Salonul nr. 6, *dramatizare după proza lui Cehov. Acolo ai făcut o creaţie greu de uitat: te-ai „piticit" cumva, deşi eşti destul de înalt, reuşeai să treci brusc de la starea frenetică a filosofului care vorbeşte coerent şi spune vorbe pline de miez, la un delir verbal din care se auzea parcă mârâitul unui animal hăituit, vocea îţi devenea guturală, ochii parcă erau roşii, era atâta neputinţă şi disperare în fiinţa ta, toată masca ta era una ce trezea o infinită compătimire, dar şi o revoltă pe societatea capabilă să provoace atâta nedreptate.*

În Maitreyi *însă, părând că nu-ţi pasă că ai de interpretat un personaj celebru ca Mircea Eliade, ai ales calea simplă şi corectă, zic eu, de a fi un tânăr – e drept, un fin intelectual european – îndrăgostit până peste urechi de o frumoasă fată indiancă. Asta a ajutat-o şi pe foarte tânăra ta colegă Mihaela Gherdan (distribuită curajos în rolul titular) să debuteze cu dreptul. Interpretarea ta pe mine m-a convins, cum – dacă e să fiu sinceră –, spectacolul în întregime n-a reuşit s-o facă.*

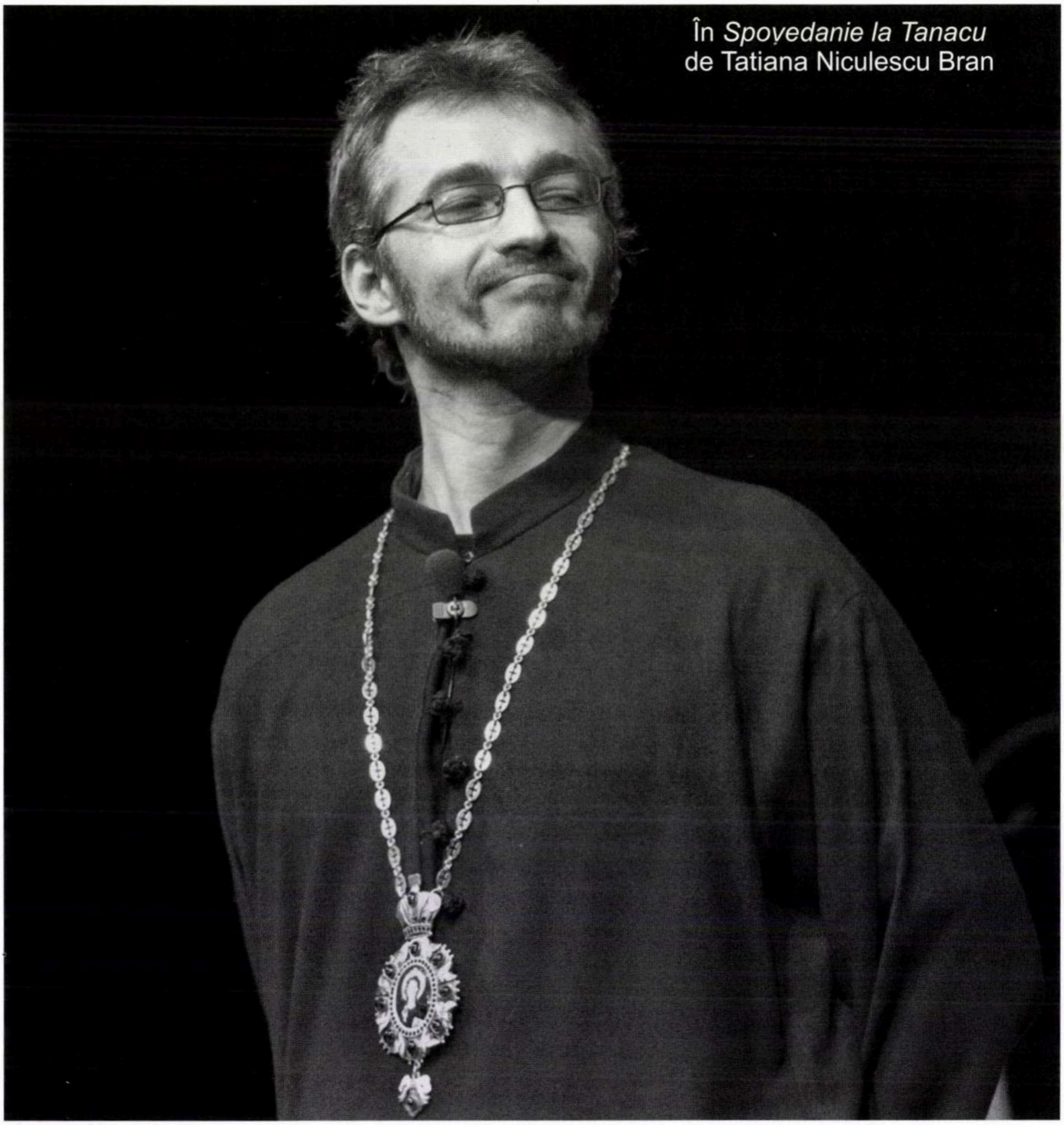
Aş observa că nu toate rolurile îţi vin mănuşă, cum se spune. Cred că din zona asta face parte şi Macbeth, dar, mai ales pentru că spectacolul a fost în bună măsură un eşec, eu zic să nu mai spun şi de ce.

În schimb, îmi place să cred că pe Treplev îl iubeşti, nu? Cu toate că, după părerea mea (am şi scris despre spectacol) din indicaţiile de regie puteau lipsi cele care te împingeau spre un exces de mişcare şi agitaţie, ai reuşit să ieşi din acel registru ultradinamic şi să fii cam ceea ce cred că a dorit Cehov să fie Treplev; în câteva momente pe care ţi le-ai construit cu migală şi o bună ştiinţă a dozării emoţiilor, ai lăsat să se citească pe chipul tău infinita tandreţe şi chiar iubire pe care le ascundeai cât mai adânc în suflet şi de care în copilărie n-ai avut parte. E scena în care, indiferentă, Arkadina te pansează, iar apoi urmează cearta şi jignirile, şi scena despărţirii dramatice de Nina.

Mă bucur că am reuşit să văd spectacolul lui Andrei Şerban (la Festivalul de Teatru de la Timişoara), un spectacol tulburător, excepţional care a ridicat sala în picioare.

Îmi pare rău că nu te-am putut vedea în spectacolul de la Brăila, Visul unei nopţi de vară; *am citit cronici şi am aflat că şi tu, ca de altfel tot spectacolul, aţi fost la înălţime. Şi m-am bucurat.*

Mă opresc aici, deşi am putea vorbi ore în şir despre rolurile tale (şi am şi făcut-o câteodată). Ce ai a ne spune despre lucrul tău cu regizorii? Cum te comporţi la repetiţii, ce fel de tip de actor eşti? Docil, rezervat, cârcotaş, mereu nemulţumit, unul care încearcă totul, plin de sine, orgolios, supărăcios, unul ce caută mereu nod în papură?



În *Spovedanie la Tanacu* de Tatiana Niculescu Bran

R.B.: Păi, vreau să spun că nu sunt un căpos; încerc să înțeleg ce mi se cere, uneori argumentat, alteori nu, uneori mai limpede, alteori mai neclar. Dar eu nu spun niciodată că nu fac, încerc, încerc să înțeleg ce vrea regizorul, şi dacă pot să fac ce cred eu că are de făcut personajul meu, FAC, fac până-mi iese sau până reuşesc să propun altceva mai bun. Nu-mi plac actorii care spun de la început „asta nu pot" sau „asta nu vreau sa făc" sau care aprobă mereu tot ce li se spune, chiar dacă nu înțeleg şi nu sunt convinşi, sau, mai rău, simt nevoia să-l flateze, să-l linguşească pe regizor, ca să-şi uşureze, poate, drumul spre succes. Nu pot suferi tertipurile astea.

În general, lucrez bine cu orice regizor, dar am şi eu preferații mei: Radu Nichifor, Chris Nedeea, Ion Sapdaru, Alexandru Dabija, Alexander Hausvater, Andrei Şerban şi nu în ultimul rând Victor Ioan Frunză, un mare director de scenă

(nu-i place termenul „regizor") şi un profesionist desăvârşit, cu care am lucrat extraordinar pe parcursul a trei spectacole mari şi frumoase...

E.P.: *Se pare că şi el te-a plăcut, dovadă că te-a invitat să joci şi la Baia Mare în* Faust, *şi la Brăila (Teatrul „Maria Filotti"), în* Visul unei nopţi de vară. *Ai jucat Mefisto şi dublul rol Oberon şi Theseu... roluri foarte frumoase în spectacole de referinţă.*

R.B.: La Brăila, trebuie să spun că mă simt foarte bine. Pentru mine sunt ca o a doua familie... Iar Doamna directoare Veronica Dobrin şi Radu Nichifor, directorul artistic.... ei bine, nu am văzut în viaţa mea doi oameni care să iubească atât de mult teatrul acela şi pe actorii care îi dau viaţă...

Da, am avut şi satisfacţii profesionale care m-au marcat. De exemplu, acel Oberon din *Visul...* lui Frunză pe care l-am făcut la Brăila, Sganarelle din *Dom Juan*-ul făcut de Radu Nichifor la Oradea şi Gromov din *Salonul nr. 6* al lui Petru Vutcărău... a, şi evident, Tom în *Menajeria de sticlă* regizată de Chris Nedeea...

E.P.: *Pentru rolul Doctor Caius din* Nevestele vesele *ai fost nominalizat la Premiul de interpretare, la Gala UNITER.*

R.B.: Da, a fost o surpriză, dar eu joc pentru oameni, nu pentru statuete sau diplome, aşa că această nominalizare nu m-a afectat nici pozitiv, nici negativ...

E.P.: *Dar Andrei Şerban, el cum te-a descoperit?*

R.B.: Nu ştiu, sincer, nu ştiu nici azi cum. El a lucrat cu clujenii, şi probabil ei i-au vorbit de mine.

E.P.: *Ai jucat în spectacolul* Spovedania de la Tanacu, *un scenariu după cartea Tatianei Bran.*

R.B.: *Da, ei au avut două săptămâni de pregătire la Plopi, eu n-am fost acolo, am intrat în distribuţie, după. Am jucat la New York rolul preotului Corogeanu, apoi, în spectacolul de la Teatrul Odeon, am preluat rolul Episcopului...*

E.P.: *Amestecul – savant, ce-i drept – al materialului documentar filmat cu actul artistic, a dat naştere unui spectacol tulburător.*

R.B.: Da, spectacolul, din Programul Institutului Cultural Român, deşi, într-un fel, socotit mai aparte, poate chiar mai ciudat, a avut premiera la New York, în cadrul Teatrului La Mamma, prezentă fiind şi celebra Ellen Stewart, apoi la Paris, apoi la Lodz, la Festivalul de piese plăcute şi neplăcute, dar şi în ţară, la Bucureşti, Iaşi şi Timişoara. A fost o experienţă formidabilă, de neuitat. Să lucrezi cu o personalitate covârşitoare ca Andrei Şerban, este o provocare pe care o aşteaptă orice actor. Iar spectacolul este un veşnic proiect, în permanentă schimbare, e „teatru viu".

E.P.: *Din păcate, la Oradea jucaţi în sala total nepotrivită a Casei de Cultură, sala teatrului aflându-se în reparaţii de doi ani...*

R.B.: O, da, e o nenorocire, pe scena imensă e curent, suntem tot timpul răciţi, sala e mare şi ea, acustica nu e prea bună, mulţi spectatori refuză să vină să ne vadă de când jucăm acolo. Mă doare, crede-mă, că forurile noastre judeţene nu sunt deloc sensibile la soarta unei instituţii culturale serioase, ca teatrul.

E.P.: *De altfel, nu vezi că nici nu prea vin la spectacole... Şi noi mai râdeam de activiştii de partid de dinainte de '89... Cel puţin ăia nu veneau dacă nu era sarcină de partid...*

R.B.: Nu există nici dragoste sinceră, nici interes pentru cultură în Bihor – din păcate... o spun cu părere de rău...

E.P.: *Şi chiar nu-ţi place poezia?*

R.B.: Da, chiar nu-mi place şi nici nu prea citesc poezie. De recitat nici atâta. Am recitat poezie doar sub ameninţarea acelei „săbii a lui Damocles", numită uzual „sarcină de servici" Poate e un handicap al meu, dar mi-l asum. Nu mă pot preface.

În *Salonul nr. 6*
de A.P. Cehov

E.P.: *S-ar putea ca absenţa unui profesor bun şi sensibil din şcoală să fie cauza...*

R.B.: Nu, ei chiar au încercat să ne cultive gustul pentru poezie, dar la mine e o reacţie aproape fizică de respingere... Poate într-o viaţă anterioară am fost un poet execrabil, ucis cu pietre, în piaţa publică...

E.P.: *În Oradea s-a deschis, după '90, Zone Studio, în care faceţi post-sincron la filme de desene animate. Uneori m-am uitat şi eu să vă văd, mai bine zis să vă aud glasurile. Aţi jucat tot felul de puşti, de animăluţe, păsări şi personaje mai puţin obişnuite. În afară de faptul că mai câştigaţi nişte bani făcându-vă meseria, vă ajută cu ceva această, hai să-i spun, profesie secundară?*

R.B.: Pe mine, unul, da; şi cred că şi pe colegii mei. E o chestie serioasă şi o joacă în acelaşi timp... În plus, eu am fost şi sunt un fan declarat al desenelor animate, deci mă simt în elementul meu...

E.P.: *Într-o convorbire, pe care am purtat-o acum câţiva ani, erai foarte pornit pe cei care conduceau atunci teatrul: le reproşai că au uitat de public, că li s-a urcat la cap funcţia, că nu le pasă de cum se simte trupa, că nu există un program serios şi temeinic gândit. Te deranja că unii regizori făceau distribuţii comode, silind un actor să joace mereu acelaşi tip de personaj. Atunci, glumind, mi-ai spus că după trei spectacole, în care un actor joacă consecutiv bufoni, ajunge să-şi caute tichia cu clopoţei şi în* Titus Andronicus *etc. Acum ce ai de zis? S-au mai remediat unele dintre acele neajunsuri? Ce-ţi place şi ce nu-ţi convine din parcursul actual al Teatrului orădean?*

R.B.: Păi, în primul rând tergiversarea reparaţiilor, cum spuneam, indiferenţa forurilor care dau mereu vina pe buget... Apoi, nu mi se pare normal ca teatrele, în general, să nu-şi poată permite să facă turnee prin ţară, fiindcă cheltuielile ar întrece cu mult încasările, să nu poată să joace o piesă al cărei autor pretinde drepturi de autor ceva mai consistente, şi multe altele... Cât despre ceea ce se petrece în interior, prefer să nu discut, e bucătăria noastră... Există probleme, ca în orice instituţie, şi cu siguranţă se vor găsi şi rezolvări... Ideea e să ne raportăm mereu la public, încercând să-l distrăm şi să-l cultivăm în acelaşi timp...

E.P.: *Ce lecturi te atrag?*

R.B.: SF. În special.

E.P.: *Alte interese... spirituale, evident.*

R.B.: Ocultismul şi magia.

E.P.: *Atunci, hai să ne imaginăm că ţi-aş putea face o vrajă, o magie. Ce ai dori să ţi se întâmple?*

R.B.: Să vină pe lume sănătos şi voinic primul nostru copil care e... pe drum.

E.P.: *Aşa să fie! Şi cu fotografiile cum e?*

R.B.: Păi cum să fie, mor să pozez tot ce-mi iese în cale, şi iată că am ajuns oarecum şi fotograful teatrului. De fapt, îmi face plăcere, şi vreau să cred că şi aparatul foto mă place. Dar recunosc că am cam obosit...

E.P.: *Te place toată lumea, şi mai ales fetele şi femeile te găsesc irezistibil, că doar eşti Scorpion, şi despre farmecul scorpionilor, despre magnetismul lor special, despre loialitatea faţă de prieteni şi franchețea care poate răni uneori ne vorbesc toate horoscoapele. Oricum, sper că mai ai destul umor ca să nu pui chiar totul la suflet...*

Îţi doresc în continuare succes în multele tale îndeletniciri artistice şi în viitorul rol de... tătic.

Interviu realizat de Elisabeta POP

ANIVERSARE: 60 DE ANI DE TEATRU CONSTANTIN CODRESCU

Constantin PARASCHIVESCU

Un plurivalent

N-am fost la Buzău, dar am aflat că a fost sărbătorit acolo, în cadrul Festivalului de Teatru din luna mai, artistul CONSTANTIN CODRESCU, pentru şaizeci de ani de activitate. Spun intenţionat *artistul*, pentru că, pe lângă calitatea principală de actor, dânsul le-a avut şi pe acelea tot atât de importante de regizor şi scenograf, a fost cadru didactic şi director de teatru. După ce a figurat între 1945–1946 în corpul de ansamblu al Teatrului Naţional, iar în octombrie 1948 a avut şansa să apară alături de marii actori Mihai Popescu, Maria Botta, Sonia Cluceru şi Emil Botta în celebrul *Romeo şi Julieta* de William Shakespeare, în rolul *Bucătarului*, la 17 ani, în anul următor, deci în 1949, a fost angajat al primei scene din ţară.

Născut în 5 septembrie 1931 la Huşi, Constantin Codrescu urmează Institutul de Teatru din Bucureşti, pe care îl absolvă în 1951, într-o promoţie cu Margareta Butuc (care îi va fi soţie un timp şi, ulterior, avea să cunoască o mare popularitate ca actriţă sub numele Marga Barbu), Mihaela Juvara, Emil Liptac, Ileana Predescu,

La sărbătorirea de către Teatrul „George Ciprian" Buzău

Foto: Ion Tăbăcaru

Liliana Tomescu, Olga Tudorache. Tot atunci absolvă clasa de regie George Rafael, cu care se va întâlni la Teatrul Armatei în 1955, unde a interpretat un rol în piesa *La ora 6* de Petru Dumitriu şi Sonia Filip, în regia acestuia. Cu doi ani înainte, apăruse în filmul *Nepoţii gornistului*, continuat în anul următor de *Răsare soarele*. Dar imediat se remarcă în rolul principal, hangiul Ghiţă, din filmul lui Victor Iliu *La Moara cu noroc* (1956), după nuvela lui Ion Slavici. A mai apărut la Teatrul Armatei în *Dragoste târzie* de Ostrovski, *Cei trei muschetari* după Dumas şi *Meşterul Manole* de Laurenţiu Fulga, apoi pe Sărindar, din 1959, la Studioul Actorului de Film „C.I. Nottara" şi Teatrul Mic, mai multe spectacole *De n-ar fi iubirile* de Dorel Dorian, *Jocul ielelor* de Camil Petrescu, *Dosarul Andersonville* de Henry Wirz ş.a. E şi o perioadă cinematografică fastă, cu apariţii în multe filme, *Străinul* (1963), *De-aş fi Harap Alb* şi *Răscoala* (1965), seria de aventuri *Haiducii lui Şaptecai* şi *Zestrea Domniţei Ralu* (1970,1971), evocarea istorică *Mihai Viteazul* (1970). E şi lector la I.A.T.C. (1966–1973). Joc sobru, interiorizat, în general de esenţă intelectuală, cu însuşirea de a reliefa gândurile, frământările cugetului, gesturi reţinute şi o voce distinctă, uşor baritonală, cu un timbru special şi o frazare cu rezonanţă unică, pe accente dinăuntru, meditative. Unanim apreciat.

... Şi totuşi, pe la mijlocul anilor '70, părăseşte capitala. Scurt timp la Sfântu Gheorghe, apoi la Târgu Mureş, profesor de artă dramatică la Institutul de Teatru, regizor şi interpret în unele spectacole la Teatrul Naţional (*Fraţii Karamazov*, de pildă). „Capitala, la un moment dat, mă depăşise ca ritm, aveam senzaţia că îmi pierdeam personalitatea... Eram atât de divizat între personajele de pe scenă şi cele cu care mă întâlneam la televiziune, la film, la radio, trăiri mai de scurtă durată, dar care îmi produceau procesul lor de traumatizare pe scoarţa sufletească şi nervoasă", declară dânsul într-un volum de mărturii de creaţie (Doina Dragnea, Andrei Băleanu: *Actorul, între adevăr şi ficţiune*, Editura Meridiane, 1984). Îşi cereau, desigur, împlinirea şi celelalte principale însuşiri, de regizor şi scenograf. Care şi-au găsit terenul fertil de afirmare în Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, la începutul anilor '80, când feericul sediu de astăzi era încă în refacere, spectacolele se prezentau într-o sală improprie de fost cinematograf, iar direcţia şi administraţia se înghesuiau într-o veche casă boierească, cu lambriuri şi picturi pe pereţi. Acolo, în „corabia de vise", cum numea Fănuş Neagu teatrul, a fost domnul Constantin Codrescu un remarcabil *animator*, dând colectivului o nouă faţă, un imbold de depăşire, de ieşire din mediocritate. Rând pe rând, s-au aflat în admiraţia publicului şi cronicarilor spectacole de anvergură şi rafinată imaginaţie ca *Moromeţii* după Marin Preda, ingenioasa comedie muzicală *Frumoşii marilor oraşe* după Fănuş Neagu, *Încercare de zbor* (naivă minunăţie) de bulgarul Iordan Radicikov, *Martor şi judecător* după Panait Istrati, *Lunga noapte de dragoste* de Tudor Popescu şi multe altele. Între timp, lucrările monumentalei clădiri au fost terminate şi artiştii au putut evolua în splendida sală cu picturi şi basoreliefuri, unde cortina e o metaforă a Brăilei, cu ochii Chirei Chiralina, flori, holde, corăbii, în fire de aur, argint şi mătase. Cu exigenţă şi voinţă, ritm susţinut şi exemplu personal de dăruire, Constantin Codrescu a dat o aură de strălucire şi vitalitate teatrului de la Dunăre, impunându-l ca ansamblu modern în peisajul naţional. Martor al acelor ani, pot spune că am retrăit bucuria premierelor brăilene atunci ca la adevăratele evenimente de entuziasm cultural. Şi cred că cei şaizeci de ani de activitate îşi pot găsi aici un autentic şi meritat corespondent de *glorie* în cariera artistului plurivalent Constantin Codrescu.

Constantin CODRESCU:

„Sunt şi împliniri, şi încercări, şi răscruci"

Marinela Ţepuş: *Ce înseamnă, pentru dumneavoastră, cei 60 de ani de carieră? Plenitudine, oboseală, împliniri, tristeţe, povară?*

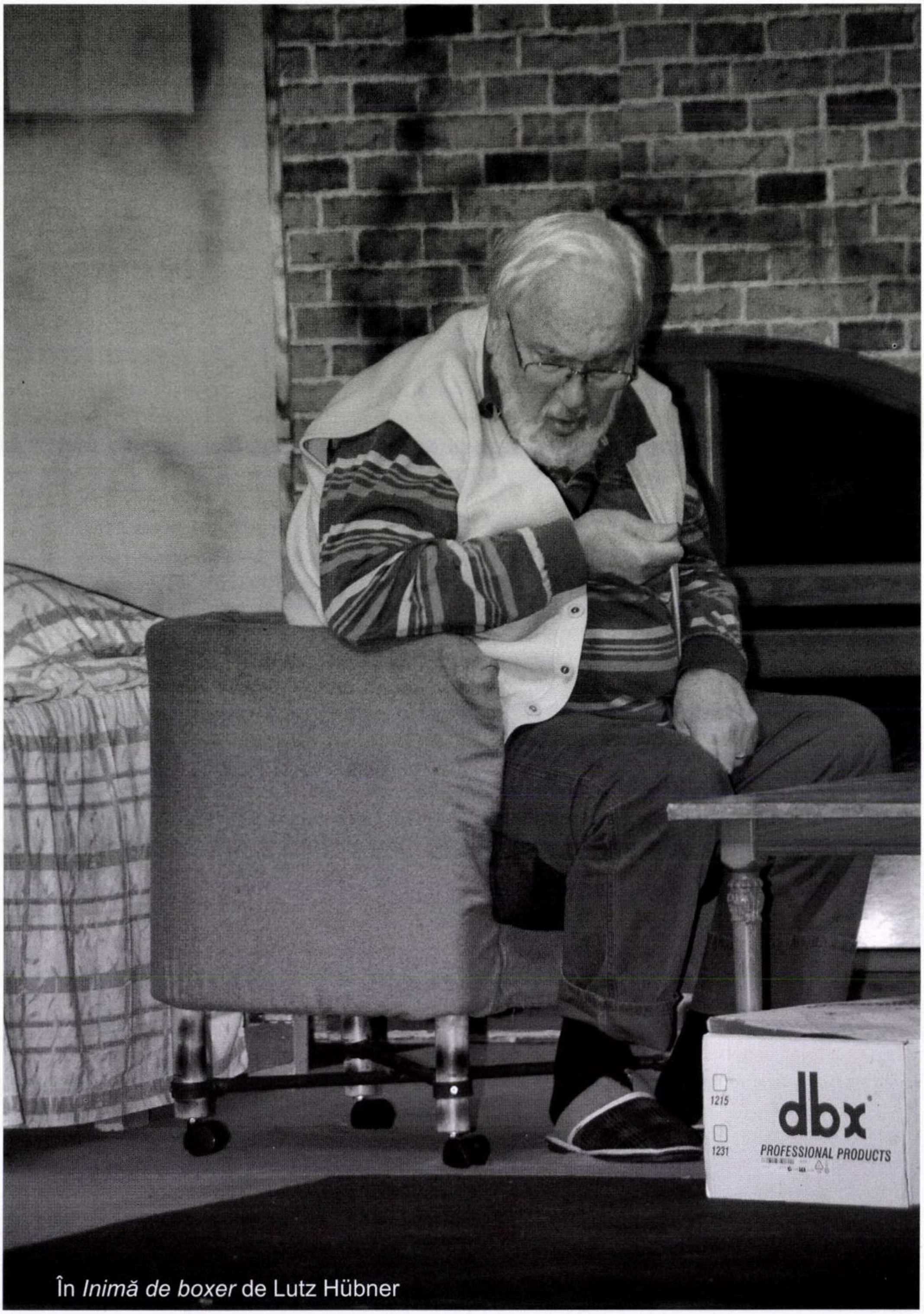
Constantin Codrescu: Aţi reuşit, în câteva cuvinte, să cuprindeţi esenţialul. Sunt şi împliniri, sunt şi încercări, şi răscruci. În orice caz, sunt ani vii, ani plini de strădania de a înfăptui ceva. Pot spune, azi, cu certitudine, că am reuşit să marchez, în acest mare răstimp, lucruri importante şi pentru mine, şi pentru slujirea acestei profesii. Am avut, în perioada bucureşteană, care s-a sfârşit pe la 1977, o etapă fecundă din punct de vedere artistic. Au fost şi începuturile mele ca regizor, şi ca scenograf. Cu reuşite şi cu căderi. A fost o perioadă însoţită şi de neplăceri, cele mai multe ca urmare firească a originii mele „discutabile". Mă aflu, astăzi, în încăperea unui teatru, în care mi-am istovit, la un moment dat, puterea de muncitor în ale scenei, dar şi de aspirant la o ştachetă morală, pe care o cred condiţia esenţială a meseriei noastre... Am cunoscut, în acest spaţiu, mari bucurii, dar şi momente de deznădejde. Le-am petrecut pe toate în incinta Teatrului „Nottara" care, pe atunci, se numea Teatrul Armatei. Am trecut, apoi, la Teatrul Mic, unde m-am simţit, un timp, cooperant şi util, până când, neînţelegerile, mai mult de principiu, m-au condus iarăşi către un soi de răzvrătire. Nu eram impertinent, nu, poate eram doar impetuos. S-a sfârşit, atunci, prietenia mea cu Dinu Săraru, fiecare apucând pe drumul său. Eu am plecat din Bucureşti. Altfel, nici nu ştiu dacă aş fi

reuşit să fac ceea ce, totuşi, am izbutit. Cu multe împliniri, cu enorm de multe amaruri. Dar a fost o existenţă vie şi adevărată. Nu pot să spun că nu sunt mândru de ceea ce am reuşit să înfăptuiesc prin înfiinţarea Secţiei Române de la Facultatea de Teatru din Târgu Mureş, acolo unde, în mod stupid, funcţiona numai o secţie în limba maghiară. Teatrul din Brăila a dat, iarăşi, un rost vieţii mele. A însemnat un loc al speranţei, dar şi acolo s-au stricat prea multe lucruri din viaţa mea de artist şi din viaţa mea personală. Crezul meu artistic a fost, permanent, tulburat pentru că nu s-a găsit o concordanţă sau măcar o alipire corectă între ceea ce gândeam eu despre existenţa unui creator şi ceea ce gândeau ceilalţi. Am plecat, apoi, la Sfântu Gheorghe, unde, iarăşi, am înfiinţat Secţia Română. Altă absurditate: se numea „*secţia română* a Teatrului *Maghiar* din Sfântu Gheorghe". N-am nimic cu etnia maghiară, am avut prieteni, m-am căsătorit cu o maghiară, am avut o familie acolo, dar sintagma aceea mi se pare şi azi o mare tâmpenie.

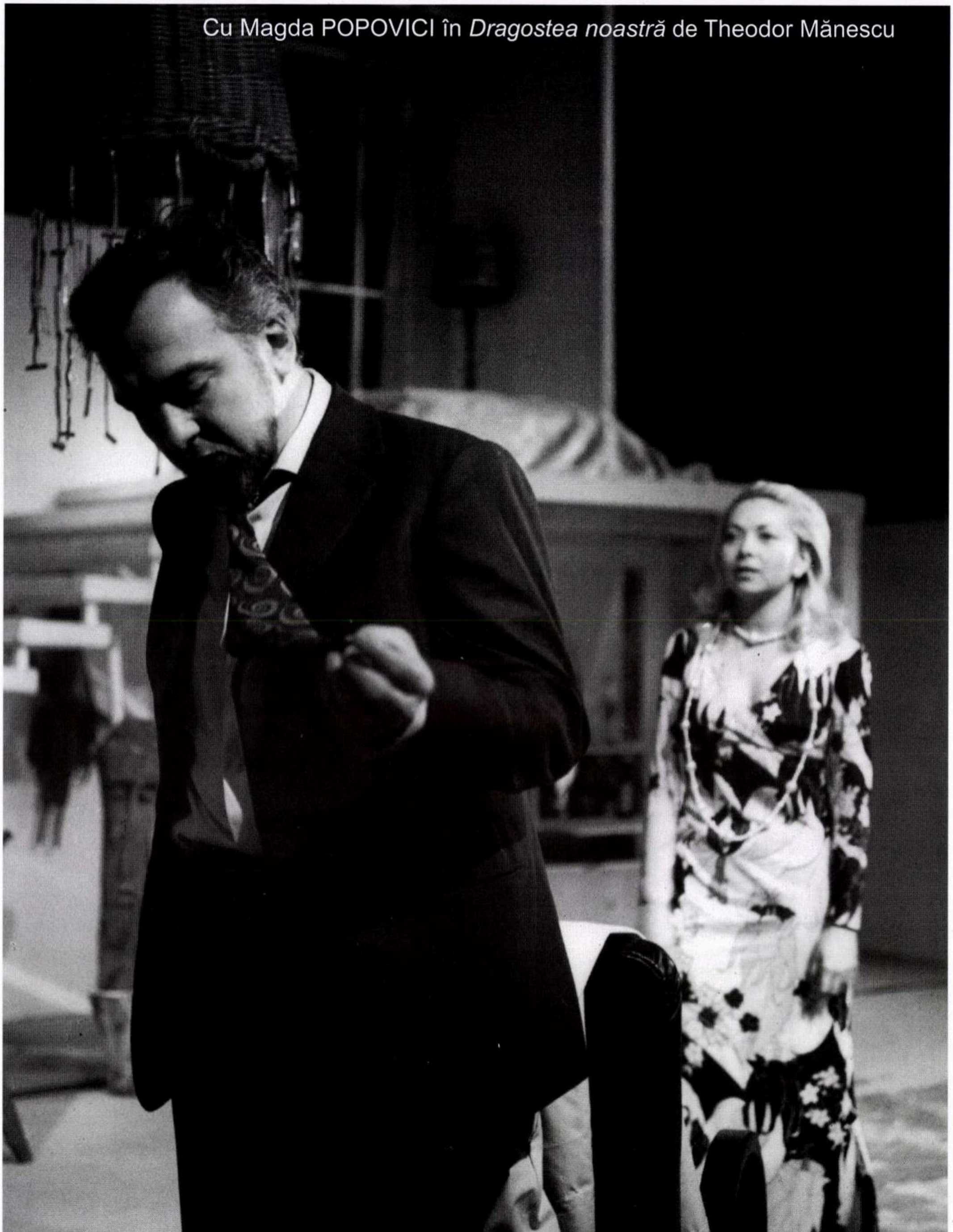
M.Ţ.: *Nu v-a rămas nimic străin din ceea ce se putea face în teatru. Sunteţi actor, regizor, scenograf, profesor... Aţi făcut film, aţi jucat în teatru, aţi înregistrat la Radio. Care dintre aceste segmente v-a adus mai multe bucurii?*

C.C.: Simţul acesta de dascăl mi se pare foarte interesant. Apoi, mi-a fost bine când am regizat propriile spectacole, propria mea partitură, dacă se întâmpla să fiu şi interpret... Este foarte greu să mă opresc la ceva anume, pentru că din aceste frânturi s-a format toată existenţa mea. S-au amestecat toate, până s-au împlinit. Mi-e imposibil să fac o distincţie clară între capitolele vieţii mele... A venit o vreme când foarte greu m-am mai putut acomoda cu viziunea, cu diriguirea altui regizor, oricât de performant ar fi fost. Încăpăţânarea de a-mi susţine punctul de vedere a făcut să devin propriul meu regizor. Acum, toate cele întâmplate s-au vărsat pe tărâmul amintirilor. Şi aşa am ajuns să scriu despre pribegia prin viaţa asta a mea,

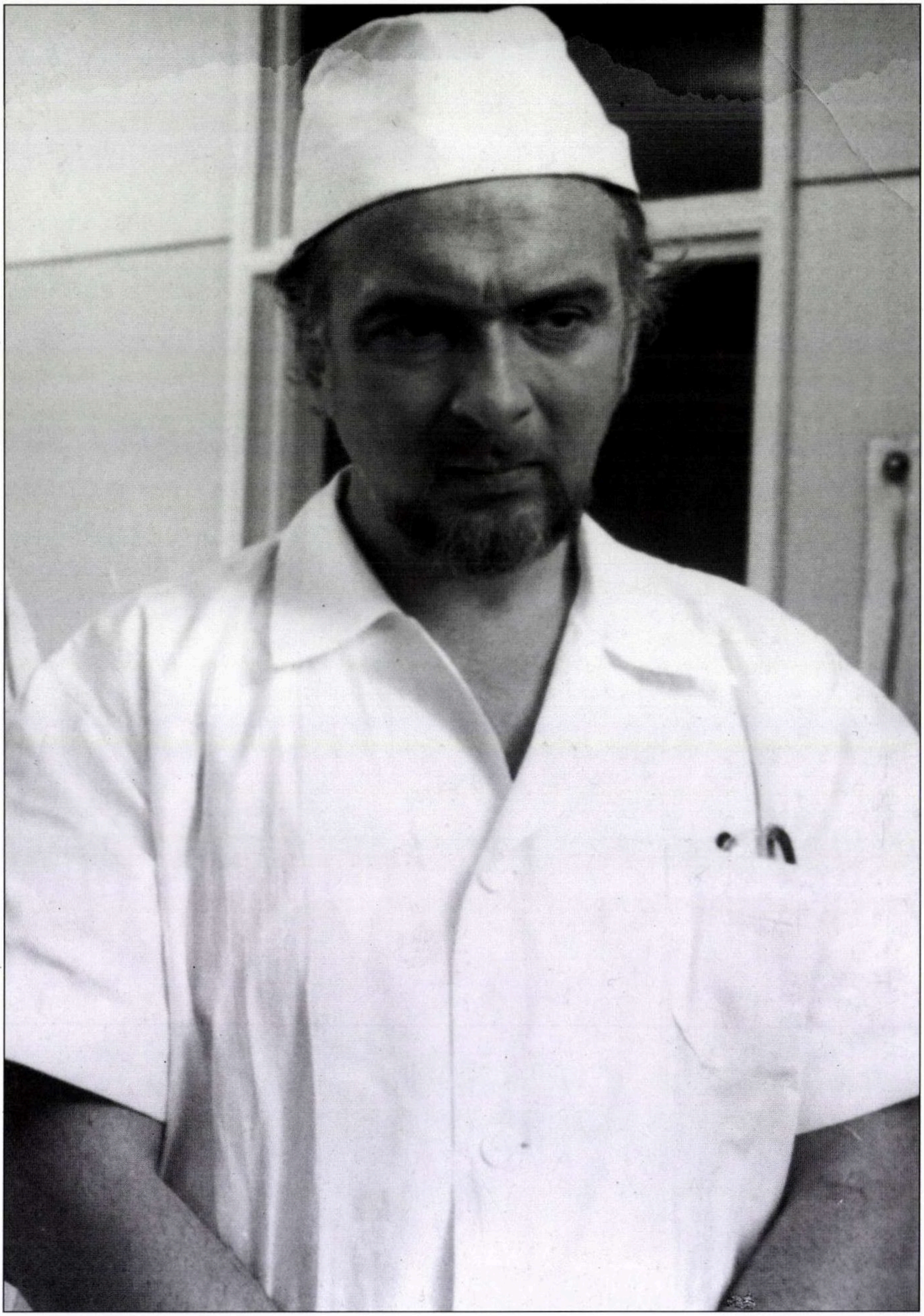
Cu Olga TUDORACHE



În *Inimă de boxer* de Lutz Hübner



Cu Magda POPOVICI în *Dragostea noastră* de Theodor Mănescu



atât de bogată, atât de diversificată; plastică, în orice caz. Şi tot aşa mi-am dat seama cât de tare poate durea trecutul. Fizic. De neînchipuit. Apoi, am constatat că prezentul meu are un spaţiu foarte restrâns. Viitorul, de asemenea, pentru că este cuprins de îndoieli şi de temeri. Doar trecutul este imens. Imens. Pentru tânărul Codrescu, prezentul era suportabil, chiar dacă incert, trecutul era aproape inexistent, iar viitorul, o imensitate. În puţinul pe care îl mai am, mă bucur de ceea ce mi-a rămas: soţia mea, copiii mei, nepoţii mei... Şi, mai ades, mă bucur de natura în mijlocul căreia m-am retras şi care mi-a redat un scop, mi-a redat un suflu. M-am regăsit în acest spaţiu strâmt, cum n-aş fi crezut niciodată. E un miracol al existenţei mele întoarcerea, în ultimă instanţă, acolo de unde am plecat.

M.Ţ.: *Rămâneţi una dintre cele mai frumoase voci ale teatrului românesc. Vi se şi spune „vocea de aur a radioului". Aţi înregistrat nenumărate spectacole de teatru radiofonic... Azi, tot mai puţini actori pun preţ pe dicţie, pe rostire... Această voce v-a fost încredinţată de Dumnezeu sau aţi cultivat-o cu grijă?*

C.C.: De la Dumnezeu... N-am avut decât grija să n-o stric! E un har cu care Cel de Sus m-a înzestrat şi pentru care-i sunt extrem de recunoscător. Într-adevăr, am lucrat mult în Radio. A fost şi o perioadă în care acesta a însemnat enorm, nu numai pentru mine, ci pentru ascultători. Am găsit, acolo, un repertoriu – şi cantitativ, şi calitativ –, pe care ar fi fost imposibil să-l poţi realiza într-un teatru. Şi nici nu era nimerită o exagerată prezenţă pe scenă. Oricât de bun ai fi şi oricâte resurse ai avea, este imposibil să te multiplici aşa, la infinit. Ai, mereu, nevoie de un răgaz ca să-ţi poţi reînnoi întregul bagaj de expresii şi de gândire. Şi chiar bagajul uman. Am încercat, cu disperare, să le spun copiilor mei, colegilor mei, prietenilor mei că pragul cel mai important pe care trebuie să-l apărăm cu deznădejde este dragostea. E o meserie prin care forăm în spaţii extrem de delicate. Nu putem fi, pe scenă, exemplu, iar în viaţa noastră de zi cu zi, monumente de cinism şi de minciună. Cred eu. Spaţiul modern, în care trăim, informaţia, tehnica vin pentru a completa calitatea noastră umană şi nu pentru a o înlocui. Din păcate, gonim după imediat, gonim după materie... eu, mai puţin, pentru că am obosit şi m-am retras, dar copiii ăştia din jurul meu...

M.Ţ.: *Cum se vede teatrul, acum, de la dumneavoastră, de la Snagov?*

C.C.: Sunt un mare absent. Şi cel mai trist este faptul că nu regret. Singura legătură cu ceea ce se întâmplă în afara spaţiului în care m-am retras rămâne televizorul. Dar şi de el am ajuns să fug. Şi mai ales de momentele acelea ce se doresc a fi *de artă* şi sunt atât de strâmbe... câteodată. De fapt, asistăm la un sinistru spectacol al vieţii, din toate punctele de vedere. Nu ne gândim că, totuşi, prezentul se duce şi rămâne în urmă ceva. Binecuvântarea pe care mi-a dat-o Cel de Sus este tocmai puterea de a lăsa ceva în urmă.

M.Ţ.: *V-aţi retras de pe scenă de mai bine de zece ani şi, oricum, ultimele spectacole erau regizate de dumneavoastră. Ce v-a determinat să acceptaţi, un rol într-un spectacol regizat de altcineva? E vorba de* Inimă de boxer *de Lutz Hubner, realizat de Mihai Manolescu şi în care jucaţi împreună cu Dan Bordeianu.*

C.C.: M-a determinat, în mare măsură, propunerea dumneavoastră. M-a surprins, la modul cel mai plăcut. A fost „de vină" şi împrejurarea în care ne-am văzut, anul trecut, la Galaţi, când eram colegi de juriu în cadrul Festivalului Naţional de Comedie. Şi m-a bucurat întâlnirea cu năzdrăvanul ăsta de Dan Bordeianu, care mi se părea interesant, făcându-mă curios să-l văd lucrând pe scenă. Apreciez, pe lângă talent, omenia şi bunul simţ pe care le are. Şi, bineînţeles, m-a impresionat atmosfera extraordinară, colegială şi prietenească, pe care Mihai Manolescu a ştiut să o creeze în jurul nostru. A fost un capriciu, dacă vreţi.

M.Ț.: *Către ce credeți că se îndreaptă omenirea în aceste clipe?*

C.C.: Sunt cinic, să știți. Fiind un om credincios, socotesc că e un secol cumplit, în care Răul are puteri uriașe. Sau este lăsat să fie așa, pentru a se vedea până unde poate ajunge creația asta minunată, care este Omul. E un secol tragic, înspăimântător... Recunosc că sunt fatalist.

M.Ț.: *Aveți experiența celui care a trăit, îndeajuns, și în secolul trecut...*

C.C.: Da, și am sperat enorm într-o schimbare reală. Nu s-a întâmplat nimic esențial. Înainte erau doar frica și tăcerea. Acum există doar indiferență. La ce ți-ar folosi libertatea de a vorbi, când nu te ascultă nimeni?! Mă doare nespus cacealmaua umană!

M.Ț.: *În comunism, cultura era folosită ca un mijloc de propagandă...*

C.C.: Da, dar artiștii erau mai prezenți, erau mai vii. Tocmai asta este paradoxal. În comunism, nu m-am simțit inutil. Acum suntem scoși, cu discreție, în afara societății. N-am putut suporta și m-am retras.

M.Ț.: *Dacă ar fi să vă întoarceți, ce ați face?*

C.C.: E o întrebare cumplită, fiindcă nu mai am disponibilități pentru nimic în lume. Nu mai am energie. Sunt obosit. Fizic, mă lasă inima. Și sunt obosit de amintiri. E un zid al zădărniciei, peste care nu mai pot trece. Nici nu-l mai pot scrijeli.

M.Ț.: *Și totuși, sunt puncte importante în viața dumneavoastră, care au rămas...*

C.C.: Sunt mândru de ele. Sunt faptele mele trecute cu care mă hrănesc. Dar, inevitabil, s-a întâmplat și atâta rău în jurul meu. Am stricat vieți, am stricat rosturi...

M.Ț.: *Să fi fost și profesia de vină?*

C.C.: Câteodată, da, câteodată, da!!! Poate și egoismul meu, care a fost mai crâncen decât aș fi avut dreptul sau aș fi dorit. Există momente, în care fiecare își urmărește interesul cu sălbăticie.

Împreună cu studenții săi la repetițiile spectacolului *Năpasta*

M.Ț.: *Sau poate că şi numărul de personaje trăite / jucate îl fac pe omul-actor mai puțin consecvent...*

C.C.: Mai labil. S-ar putea. Am găsit, acum, alături de un om care îmi notează gândurile, pentru că pe mine tehnica asta nouă mă inhibă... am găsit plăcerea de a pune în pagină propriile amintiri. E o libertate enormă pe care mi-am asumat-o.

M.Ț.: *Care este locul sau fapta ce vă marchează mai puternic existența?*

C.C.: Cred că Brăila. Am sperat enorm. Era şi un proiect complex, care s-a înfăptuit frumos. Însă, au pierit atâția în jur. Vai, Doamne, câți au pierit!!! Unii fizic, cei mai mulți, moral! S-au produs mutații în viața mea. Mi-am găsit un echilibru. Până atunci, şi sentimental, am fost un hoinar. Am fost şi bun, am fost şi rău. Câteodată am iubit foarte mult, câteodată m-am străduit să iubesc şi nu am putut. Acolo am cunoscut dimensiunea sfârşitului şi a începutului. Eram copleşit de minunea care se înfăptuia lângă mine: reconstrucția teatrului. Am participat cu patimă la acel proiect. Am găsit oameni care au înțeles nevoia mea de a fi înlăuntrul zidirii şi m-au ajutat. Au fost oameni care m-au părăsit. Au fost oameni care m-au trădat.

M.Ț.: *Ce v-a sfâşiat cel mai mult existența?*

C.C.: Nerecunoştința umană. Capacitatea omului de a fi ticălos. Am avut disperări, dar ticălos nu am fost niciodată. Şi tot Brăila a însemnat şi culmea nerecunoştinței, culmea ticăloşiei... Deşi, iată, sunt cetățean de onoare al acestui oraş, care m-a hulit şi m-a blestemat şi pe care l-am hulit şi l-am blestemat. Şi tot acolo am cunoscut-o şi pe actuala mea soție, care m-a învrednicit şi cu doi fii. De acolo am mai luat o fetiță. Brăila rămâne cel mai mare capitol al vieții mele.

A consemnat Marinela ȚEPUȘ

Tandrețe...

Carmen MIHALACHE

O inimă mare

Rar ştim să ne preţuim cum se cuvine marii artişti. Mai ales într-o artă efemeră şi colectivă, cum este cea a teatrului, mereu rămân datorii neachitate. Pe lângă un actor talentat pot să treacă o mulţime de roluri pe care le-ar fi putut însufleţi dacă el nu este văzut de un regizor anume sau nu a avut şansa întâlnirii cu acesta într-un timp şi într-un loc favorabile carierei lui scenice. În adâncul fiinţei unui actor, o mulţime de personaje, în stare latentă, aşteaptă să iasă la iveală, să capete corporalitate, spirit, viaţă. Cred, astfel, că *Leo cel Roşu*, fost campion mondial la box, din piesa lui Lutz Hübner, ***Inimă de boxer***, şi-a găsit o fericită întrupare în **Constantin Codrescu**, a cărui căldură umană şi înţelepciune trec firesc în personaj, încărcându-l de adevăr. Cel a unei existenţe trăite „pericolosamente", în ring, unde şi-a pus la bătaie nu numai forţa muşchilor, ci şi onoarea de bărbat, de gentleman care înţelege să dea preţ vieţii, ascultându-şi, deopotrivă, şi raţiunea, şi sufletul. Pentru că numai aşa putea să fie liber şi victorios, cumpătat şi senin. În piesa lui Hübner, Leo cel Roşu, aflat la un azil de bătrâni, într-o sordidă solitudine, împovărat de amintiri şi umilit de neputinţa de a evada spre un sud însorit, are, la un moment dat, un vizitator care va declanşa o răsturnare de situaţie. *Jojo*, un soi de rebel fără cauză, un băiat care a rătăcit drumul, s-a băgat în tot felul de

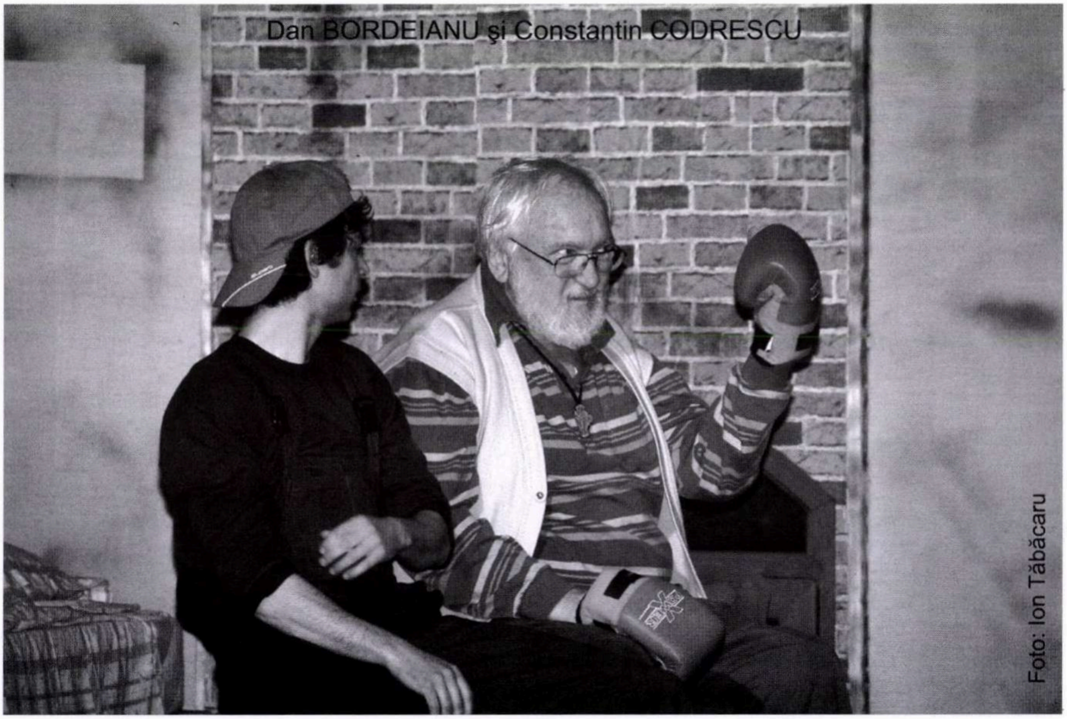

Dan BORDEIANU şi Constantin CODRESCU

Foto: Ion Tăbăcaru

încurcături, ajungând să aibă probleme cu legea. Un zăbăuc, un fraier care e luat drept țap ispășitor, executând o pedeapsă în locul altuia. Trimis să facă treabă în folosul comunității, ca zidar, el ajunge în cămăruța lui Leo, între cei doi legându-se, după o serie de tatonări şi tachinări, o relație de o mare frumusețe. Tot ascultându-i sporovăiala argotică, bătrânul boxer (ce pare, la început, „dus" total, absent, imobil) îşi dă seama că are în față nu un delincvent, ci un băiat de caracter, cu suflet curat, deschis, de copil. Bun psiholog, exersat detectiv în ascuzişuri sufleteşti, el va câştiga încrederea răzvrătitului Jojo, punându-l în fața unor adevăruri care, odată acceptate şi însuşite, vor grăbi maturizarea tânărului. Să ştii să faci o faptă bună, dezinteresată, acesta este crezul lui Leo, împărtăşit furiosului adolescent. Care va învăța, la foc repede, ce înseamnă să fii bărbat, cum se cucereşte o fată şi cum e cu chestiunea delicată a onoarei. În schimb, Jojo îl va ajuta pe Leo să fugă (printr-un năstruşnic deghizament) din mohorâtul azil, cu destinația sudul Franței, la un vechi coleg de ring.aceasta este povestea din *Inimă de boxer* (declarată, în 1998, cea mai bună piesă germană pentru tinereta anului), construită strâns, cu tăietură precisă, cu situații dramatice, conflict, personaje ferm conturate, expresive, ataşante.

Autorii spectacolului de la Teatrul „George Ciprian" din Buzău sunt Mara şi Mihai Manolescu. Ei au realizat această montare în cadrul unui proiect al teatrului, cu scop educativ, vizând teme de importanță socială majoră, cum ar fi relația dintre tineri şi vârstnici, conflictul dintre generații, alegerea piesei lui Hübner fiind cât se poate de potrivită programului propus. Dar, ceea ce au reuşit ei să facă, mai presus de toate, este un exercițiu de admirație pentru un mare actor care a revenit pe scenă după o absență de treisprezece ani,în vremea din urmă fiind supus şi unei dificile intervenții chirurgicale pe cord deschis. *Inimă de boxer* îl readuce, aşadar, în atența publicului, pe Constantin Codrescu, într-un spectacol construit cu minimum de mijloace, curat, fără artificii, dar şi fără prea multă invenție regizorală, accentul greutate căzând pe jocul actoricesc. În Leo cel Roşu, un boxer-artist, slujind un cod al onoarei şi al bărbăției, Codrescu are o prezență copleşitoare, care umple scena şi sala. Îşi construieşte din interior personajul, cu economie de mijloace, izbutind să comunice stările prin care trece acesta, mişcările dinlăuntrul său, căci stă cea mai mare parte a timpului aşezat într-un scaun. Actorul are ştiința de a mobila pauzele, şi chiar dacă vocea sa celebră, de violoncel, e mai slabă acum, ea păstrează inconfundabilul sunet vibrant şi catifelarea bogată în armonice. Pertener de joc îi este Dan Bordeianu, care aduce în scenă firescul, dezinvoltura actorului de film, conturând expresiv pe insolentul Jojo, băiatul cu suflet sensibil, vulnerabil, ascuns sub aparența teribilismului aflat la limita delincvenței. Mă aşteptam însă la o evoluție mai nuanțată, care să pună în valoare fragilitatea interioară, neliniştea, frământările personajului, cât şi schimbarea survenită în el în urma întâlnirii revelatoare cu bătrânul. Mi s-a părut apoi că, pe alocuri, vorbirea cam era în suferință, unele replici neajungând în sală. De tot frumoasă în spectacol este relația stabilită treptat între cele două personaje (şi pe care regia o exploatează inteligent, dar nu şi îndeajuns), bazată pe transferul de energie dintre ele şi pe prietenia durabilă născută din confruntarea exponenților a două generații diferite. Prin aceasta, montarea unui text ca *Inimă de boxer*, ce ne vorbeşte limpede şi convingător despre bunele sentimente de care avem atâta nevoie, îți atinge ținta, provocând emoție.

Natalia STANCU

Carte la aniversare*

Un actor cu o carieră impresionantă prin bogăţie, diversitate, prin longevitate şi în primul rând, prin performanţă,

O voce de aur a teatrului românesc, o voce unică nu doar cu un timbru aparte, ci şi prin „pecetea" unei încărcături sufleteşti deosebite – sugerând nobleţe, însingurare romantică, tensiune spirituală, impetuozitate, avântul unor elanuri idealiste dar şi frângeri aducătoare de amărăciune, scepticism şi superioară izolare. O voce care a rămas, în chip miraculos, aceeaşi, neafectată de vreme.

Şi iată-l acum pe **Constantin Codrescu** – despre care, evident, este vorba – la vârsta evocărilor, a confesiunilor şi a unor reflecţii, nu lipsite de tristeţi şi melancolie, despre căile vieţii şi despre drumul său în viaţă. M-a frapat titlul cărţii lui Constantin Codrescu. Artistul se consideră „pribeag" prin propria viaţă. Aşadar, un rătăcitor, un călător singuratic, mai mult – înstrăinat de lume şi de oameni.

În pribegia sa – Constantin Codrescu, fiul lui Ion Marin Codrescu (Codrea) şi al Eugeniei – a cunoscut pentru puţin timp, în copilăria din Huşii natali, vremuri de poveste. Şi el evocă în accente duios nostalgice, dar şi cu umor, viaţa „oraşului dintre vii" cu case cu cerdac ce îi păreau – atunci, dar şi mai târziu, impunătoare – cu trenul ce lega Crasna de dealurile Dobrinei, oprit de mai multe ori, de o vacă, aceeaşi, postată alert şi tenace în mijlocul şinelor. Şi conacul de la Jiblea-Călimăneşti, sediul firmei forestiere patronate de tatăl actorului, apare ca într-un basm. Un eden recâştigat azi când unele proprietăţi naţionalizate – confiscate – au revenit celor în drept. Şi iată-l pe maestrul care acum a împlinit 78 de ani, şi totodată 60 de ani de activitate artistică (ceea ce a şi stimulat editarea memoriilor pe care le prezentăm), fericit să regăsească „raiul de sus".

Între timp însă, Ghermăneştii Snagovului – unde Codrescu, după demisia de la Teatrul Mic şi decizia de a se exila din Bucureşti, a cumpărat o casă ţărănească acoperită cu stuf şi lăsată în paragină şi a transformat-o într-o gospodărie impresionantă, înconjurată de pomi şi înecată de verdeaţă – a devenit „raiul de jos".

Această linişte a cultivării propriei grădini, acest *happy end* pare însă o excepţie în destinul artistului.

Şi mărturisesc: aproape că mă simt vinovată că ignoram prin câte teribile încercări, cât de tare a fost grevată şi iremediabil marcată existenţa lui de o suită de evenimente dramatice, misterioase şi chiar absurde. Întâmplări care au făcut probabil ca firea cu care l-au hărăzit ursitoarele să pălească – făcând loc înclinaţiei spre pesimism, mefienţă sau sarcasm. Trag în balanţă, pentru cel născut în 1931, vicisitudinile istoriei. O istorie chiar catastrofică, ce a început, în primii ani ai secolului, când bunicul lui „Puiu" după tată, moşier bogat din Alexandria, şi-a investit banii într-o societate germano-română care a dat faliment, ruinându-l. Şi după „vin nemţii!", strigătul „vin ruşii!" care i-a făcut pe ai lui Codrea (stabiliţi acum în Moldova!) să ia din nou drumul bejeniei... în Capitală. Apoi instalarea comunismului, perioada stalinistă cu practicile ei de distrugere a „burjuilor", de înjosire a valorilor, de umilire

---

* ***Pribeag prin viaţa mea***, partea I: ***Gânduri şi făptuiri***, Editura Betta. Volum editat ca semn de preţuire a maestrului Constantin Codrescu, cu ocazia aniversării a 60 de ani de activitate artistică şi a 78 de ani de viaţă.

şi declasare prin mizerie a „lumii civilizate"; anii '50, cu climatul lor de suspiciune, supraveghere, înscenări – finalizate cu verificări, epurări, procese şi arestări.

Cel mai teribil traumatism suferit de Constantin Codrescu este legat de tatăl său – acuzat pe nedrept, falimentat economic şi pus în situaţia de a nu se putea disculpa; apoi – condamnat la ani grei de închisoare. Detenţie căreia i s-a sustras. Fugind, din chiar prima zi, din arestul poliţiei. Au urmat 8 ani (până la o amnistie generală) în care a supravieţuit, mereu hărţuit (el, ca şi familia lui, ca şi prietenii care, riscându-şi şi ei libertatea, îl găzduiau şi-i ofereau ceva de mâncare).

Povara susţinerii materiale şi morale a tatălui, a mamei, a fratelui a revenit foarte tânărului Puiu. Care, ascultând de îndemnul părintelui său „Să faci teatru, măi băiete!", dar şi de cel, analog, al lui Sică Alexandrescu, s-a îndreptat către acest domeniu. A intrat – încă de când era elev la „Sfântu Sava" – la Conservator, şi tot atunci a urcat şi pe scenă, fiind încadrat în 1949 chiar în Teatrul Naţional.

Drumul în artă, început atât de glorios, a fost şi el, nu doar accidentat, ci chiar obstrucţionat de întâmplări monstruoase – relatează actorul. Student fiind, în 1948, Constantin Codrescu a asistat la şedinţa de înfierare, „cu mânie proletară", şi apoi de excludere a lui Dinu Dumitrescu, Gh. Ghiţulescu, Benedict Dabija, Vladimir Jurăscu. (Tot atunci, află de arestarea Mariettei Sadova şi de tragedia Soranei Coroamă şi a familiei Plăcinţeanu).

Autografe

În 1951 primeşte o lovitură directă. O zbânţuială tinerească, soldată cu prăvălirea unei mese de prezidiu, e interpretată ca un act de „răsturnare a însemnelor statului". Şi Codrescu, Marga Butuc şi Lucian Dinu sunt pe pragul de a fi daţi afară din facultate, salvatoare fiind, în cazul lui Puiu, intervenţia profesorului Alexandru Finţi.

Şi mai înnebunitor a fost un demers de marginalizare şi excludere din 1958, când tânărul artist de succes – care tocmai îşi ilustrase personalitatea şi farmecul în *Pavel Karceaghin* – este dat afară de la Naţional.

Se transferă la Teatrul Armatei – de unde va fi epurat, ca şi Gh. Jora şi Lucian Pintilie, cadrele de aici îi vor instrumenta un dosar aberant, ce „făcea vorbire" de activitatea legionară a artistului (născut în oraşul lui Corneliu Zelea Codreanu), la vârsta de... 7 ani! Uluitor, cabala ce-şi ţesuse pânza de păianjen cu iţe politice izvora din interesul unui consilier (cumătru cu şeful cadrelor de la Minister) pentru cea de-a doua soţie a lui Puiu, Marga Butuc.

Astfel a ajuns artistul la Teatrul Tineretului, ce va deveni apoi Teatrul Mic.

Cine a trecut în acea epocă prin atari experienţe ştie ce consecinţe aveau, cel mai adesea. Printre cele mai frecvente: racolarea „oii negre", a „omului prins în corzi" de către Securitate. Un pact căruia nu i s-a putut sustrage nici el. Codrescu a scăpat însă de „pactul cu diavolul", de presiunile de a da informaţii despre colegi, printr-o anchetă la cabinetul temutului Leonte Răutu, unde a fost ascultat de Mihai Roşianu. Dar şi prin abandonarea capitalei.

Să mai amintim în tot acest capitol negru oprirea serialului *Lumini şi umbre* şi faptul că premiera de la Mic, în regia lui Codrescu – care deţinea şi rolul principal – cu *Cititorul de contor*, n-a mai avut loc (sau că spectacolul TV cu aceeaşi piesă, în care el juca, nu s-a prezentat pe micile ecrane niciodată)!

Predispus la melancolie şi scepticism, şi chiar la a da frâu liber lamentaţiilor, Constantin Codrescu nu crede numai în lucrările diavolului, ci şi în existenţa şi efectele Îngerului.

Aşa se explică miraculosul vis avut de-o rubedenie, mătuşa Pena, privind cauza bolii nediagnosticate, a tinerei sale soţii, cea dintâi. Aşa se explică apariţia în somnul Penei a tatălui Valeriei Gagealov (care era decedat şi pe care femeia nu îl cunoscuse niciodată), şi care i-a spus acesteia: „Salvaţi-o pe fiica mea – otrăvită cu mătrăgună, boz, sticlă pisată". Fapt ce s-a dovedit adevărat – şi de care era vinovată nimeni alta decât mama, cu minţile rătăcite, a lui Puiu Codrescu. Aceasta, dorind să-şi despartă fiul de noră, pusese în aplicare indicaţiile unei ghicitoare...

Şi tot sub semnul întâlnirilor miraculoase, fericite – pot fi puse cele cu Al. Finţi, Aura Buzescu, Vlad Mugur, Ion Şahighian, George Rafael, Lucian Pintilie, Gh. Jora, Chiril Economu şi (întrucâtva) Zaharia Stancu. Ca să nu mai insistăm de cea cu Victor Iliu şi *La Moara cu noroc*, ori cu alţi regizori de film sau de teatru radiofonic.

Probabil, însă, că lecţia şi minunea experienţelor artistice vor fi dezvoltate mai pe larg într-un alt volum de amintiri; care vor include, nu mă îndoiesc, şi referinţe mai consistente la ipostazele de dascăl (la I.A.T.C., Târgu Mureş, sau acum, la Universitatea „Spiru Haret") ori la vocaţia deschizătorului de drumuri.

Căci artistul de elită a fost şi director al Teatrului din Brăila, s-a remarcat şi ca regizor (şi încă unul atras şi de dramaturgia originală). Şi tot el mai are şi meritul de a fi creat Secţia Română a Teatrului din Sfântu Gheorghe.

ANIVERSARE: TEATRUL „MERLIN"
LA 60 DE ANI

Ion JURCA ROVINA

Sub semnul emoţiei discrete a cinstirii

Teatrul de Copii şi Tineri „Merlin" din Timişoara se află în anul aniversării a şase decenii de existenţă. Marcarea sărbătorească a evenimentului a fost planificată pentru **7 iunie a.c.** Neaşteptata şi prematura dispariţie a directorului teatrului, actorul şi regizorul **Horia Dan Ionescu**, a determinat instituţia îndoliată să respecte data propusă sub semnul emoţiei decente a omagierii. Dimineaţa au fost decernate diplome actorilor din „garda veche", care au servit decenii la rând arta păpuşărească. Micii spectatori au vizionat spectacolul *Capra cu trei iezi*, în dramatizarea şi regia lui Gheorghe Stana.

Seara, actorul Călin Ionescu a distribuit diplome aniversare. Apoi, a fost prezentat primul volum, cu o istorie parţială a teatrului, sub semnătura lui Sorin Precup. Citām: „În perioada noiembrie 1948–martie 1949, un grup de studenţi de la Institutul de Artă din Timişoara, îndrumaţi de Florica Teodoru, reuniţi în prima formaţie de păpuşari din vestul României, prezintă adaptări şi dramatizări după basmele româneşti". Naşterea teatrului se produce în 1949, ca secţie a Teatrului de Stat din Timişoara. Primele spectacole: *Fetiţa pădurii, Ionică şi maşina infernală. Cea mai bună doctorie.* În calitate de fondator şi regizor, Florica Teodoru devine primul director, cu un lung stagiu întru dăruire pentru această scenă, între 1949 şi 1974.

Prin decizie locală, la 1 august 1954, se înfiinţează Teatrul de Păpuşi de Stat din Timişoara. Printre actorii care o însoţesc pe Florica Teodoru se află Olimpiu Vesa, Margareta Tatu, Maria Tamaşiu, Petru Simion, Sofia Olaru, Elisabeta Cioltea, cărora li se vor alătura alţii, precum Victoria Vesa, George Bălteanu, Marius Gherasim, Gabriela Floros, Ileana Casapu, Maria Gornic, Ştefan Bocereanu, Bogdana Sala... Sigur că lista e mai lungă, dovedită de distribuţiile numeroaselor spectacole jucate pe scenă, acasă, sau în turnee.

Venirea, în 1999, la conducerea teatrului a regretatului Horia Dan Ionescu, a adus schimbarea denumirii în Teatrul pentru Copii şi Tineri „Merlin". Se înţelege, aria repertorială a fost lărgită, cuprinzând spectacole destinate şi următoarei categorii de vârstă, ceea ce a implicat şi ieşirea actorului la rampă fără păpuşă, sau în ipostaze mixte. S-au jucat, de pildă, în această variantă (repertoriul rămânând preponderent pentru cei mici), *Visul unei nopţi de vară*, *Un pedagog de şcoală nouă*, *Năzdrăvăniile lui Nică* (după *Amintiri din copilărie*), *Faust* sau texte contemporane, *Râzi, nebunule, şi pentru mine, Cabaret politic.*

În această infuzie de tinereţe se plasează şi ultima premieră pregătită în viziunea regizorală a lui Horia Dan Ionescu: ***O noapte furtunoasă*** de I.L. Caragiale, care a încheiat ziua aniversară a teatrului. Conturat prin repetiţii spre finalitatea lui, demersul regizoral a fost adus în premieră sub îndrumarea lui Călin Ionescu. Spectacolul este conceput să fie urmărit în două spaţii de joc. Primul, neconvenţional, sala de la intrare, unde se joacă Actul I. Locul este, fireşte, improvizat, cu un decor sărac, cu mobilierul strict necesar – masa, scaunele. Scenele se succed în această sărăcie de confort, efectul de imagine revenind exclusiv personajelor.

După pauză, publicul intră în sală, iar scena este ocupată masiv de patul Vetei, în care şi în jurul căruia se duc „bătăliile“ amoroase sau pentru „onoarea de familist“.

Actorii sunt în exclusivitate tineri, unii chiar proaspeţi absolvenţi. Aşa, Jupân *Dumitrache* e în realitate un căpitan mai tânăr decât sergentul în gardă Chiriac. Comicul caragialesc servit ca o şarjă de umor în spectacol anulează în bună parte inadvertenţele de distribuţie. Andrei Zagorodnîi suplineşte cu volumul vocii nuanţările atât de necesare ale *Jupânului*, de unde şi debutul mai dificil în scena de început cu *Nae Ipingescu*, acesta mai rezonabil validat de Radu Văduvă. „Oazele“ de comic sunt cu personajele feminine. *Ziţa* Anastasiei Suru e un personaj încântător, pliat perfect pe o lecţie clasică de interpretare, dar cu o izbucnire personală de naturaleţe. Corina Cocoreanu nu adânceşte tristeţea pasională a *Vetei*, o poartă la suprafaţă, dar îi conferă un şarm aparte prin umorul şăgalnic, feminin cu care urmăreşte gesturile iubitului. *Chiriac* intră în acest joc amoros cu picanteriile comice servite discret chiar şi în scenele de gelozie de interpretul lui, Călin Ionescu. O ieşire de aplaudat într-un personaj atât de celebru precum *Rică Venturiano* reuşeşte Laurenţiu Pleşa care aduce aici cel mai bun rol al lui de până acum. *Spiridon* al lui Ionuţ Pârvulescu se încadrează, chiar dacă nu depăşeşte lecţia de şcoală, în vivacitatea trupei de tineri care oferă un bun spectacol publicului de vârsta lor.

Teatrul pentru Copii şi Tineri „Merlin“, Timişoara – O noapte furtunoasă **de I.L. Caragiale. Regia: Horia Dan Ionescu. Scenografia: Rareş Moldovan. Costume: Ligia Borşanu. Cu: Andrei Zagorodnîi (*Jupân Dumitrache Titircă Inimă-Rea*), Radu Văduvă (*Nae Ipingescu*), Călin Ionescu (*Chiriac*), Ionuţ Pârvulescu (*Spiridon*), Laurenţiu Pleşa (*Rică Venturiano*), Corina Cocoreanu (*Veta*), Anastasia Suru (*Ziţa*). Premiera: 7 iunie 2009.**

MEMORIA TEATRULUI

Claudia DIMIU

Un italian în România: FERNANDO DE CRUCIATTI

Prezentarea unei serii de portrete de regizori din România (fie ei şi de altă naţionalitate decât română) s-ar cere precedată de anumite precizări. O discuţie despre condiţiile în care s-au manifestat regizorii şi mai ales despre felul cum le-a fost înţeleasă/receptată arta ar necesita paginile unui volum. Totuşi, câteva cuvinte trebuie spuse.

În primul rând, am în vedere – cel puţin pentru următoarele câteva numere ale revistei *Teatrul azi* – perioada interbelică, deoarece ea cuprinde anii când şi în România se impune regizorul: mai întâi ca strictă necesitate, apoi ca realizator de spectacole, interesante, inteligent lucrate. Această necesitate s-a vădit încetul cu încetul şi nu fără a stârni mirări, nedumeriri, atitudini de respingere. Teatrele din România Mare însumează, la un moment dat, pe lângă cele Naţionale, numeroase altele, ivite din iniţiativa particulară. Spectacolele tuturor scenelor sunt alcătuite de către cineva. Dacă avem în vedere că şi în aceşti ani, ca şi înainte de război, teatrele schimbau des afişul, ne dăm seama că persoanele însărcinate cu atari responsabilităţi nu erau puţine. Câţi actori mai răsăriţi, câţi directori mai ambiţioşi, atâţia aranjori de spectacole. Deseori, contribuţia lor la încherbarea spectacolelor nu se deosebea prea mult de aceea a unor supraveghetori, a unor factori care asigurau disciplina în timpul repetiţiilor.

Să nu uităm că ne aflam într-o vreme când nu aveam învăţământ de regie, ci numai de actorie… De aceea, Victor Ion Popa vorbeşte despre două categorii de regizori: *regizorii creatori*, şi *regizorii de toată mâna*. Creatorii erau doar câţiva, cei de toată mâna – majoritatea. Pe la începutul anilor '40, tot Victor Ion Popa afirma că în ţara noastră nu existau „decât zece oameni care se ocupă numai de această curioasă meserie numită direcţie de scenă şi care, de bine, de rău, împlinesc nevoile urgente ale câtorva teatre", din care vreo şapte la Bucureşti şi cei mai buni din cei şapte sunt la Teatrul Naţional. Reputatul regizor mai vorbeşte despre doi tineri talentaţi din Bucureşti care-şi „irosesc puterile visând cum se face teatru bun, în loc să fie întrebuinţaţi cum li se cuvine, şi cum e nevoie, absolută nevoie". (*Ordinea*, 11 iulie 1931). Nu ne prea dăm seama dacă cei doi sunt incluşi în cei zece, ori dacă ar trebui să-i adăugăm şi pe cei doi şi să considerăm că era vorba de vreo12… Autorul piesei *Tache, Ianke şi Cadâr* nu spune cine anume face parte din cele două categorii, cine sunt cei şapte directori de scenă utilizaţi în Bucureşti, nici cei doi tineri neutilizaţi. În schimb, poetul şi gazetarul Cicerone Teodorescu, având şi el o ierarhizare a lui, îi şi numeşte pe cei la care se gândeşte. După el, regia românească e reprezentată de „Oameni ai gustului decoraţiei exterioare, ca d. Soare Z.Soare, unii patriarhali ca Enescu sau Bumbeşti" şi „cei capabili, ca d. Haig Acterian sau Sandu Eliad pe care o nenorocită politică teatrală îi ţine sub obroc" (*Credinţa*, 31 decembrie 1933). Nu cumva Victor Ion Popa şi Cicerone Teodorescu

Marietta SADOVA, Cella DIMA, Marietta ANCA, Nicolae BĂLŢĂŢEANU, Al. CLONARU, Ion FINTEŞTEANU şi regizorul Fernando DE CRUCIATTI în *Nostra Dea* de Bontempelli

se gândeau la aceleaşi două persoane? Cine răsfoieşte paginile *Istoriei teatrului* de Ioan Massoff (cel mai vizibil e însă în presa vremii) poate observa că pentru numeroase spectacole sunt menţionaţi ca regizori diverse nume la fel de anonime azi ca şi atunci. Cum din cei zece doar trei lucrau în provincie, înseamnă că celelalte Teatre Naţionale (din: Cluj, Craiova, Chişinău, Iaşi, Cernăuţi) se foloseau de serviciile lor care cum puteau. Nu degeaba Victor Ion Popa spusese şi re-spusese că în restul ţării *se joacă piese, dar nu se joacă teatru*... (în *Ordinea*, 4 august 1931).

Teatrele din Bucureşti, mult mai numeroase decât cele din restul ţării, împărţeau între ele, de fapt, serviciile unor la fel de puţini regizori-artişti. Din această cauză, atât spectatorii, cât şi gazetarii erau mai obişnuiţi cu spectacolele de cuvânt decât cu cele de imagine. Cele de imagine nu doar îi surprind, adesea îi şi revoltă. Voi cita ca o curiozitate o pagină dintr-o revistă de artă. În ea, cineva semnând Patrulius, îşi arată nemulţumirea faţă de prestaţiile regizorilor. El constată că rolul regizorului devine din ce în ce mai important; că, dintr-un personaj *îngrijitor* a devenit *stăpân*; că are pretenţia de a se confunda cu însăşi raţiunea, cu înseşi destinele teatrului; că neagă rolul principal al poetului şi al actorului; că neagă esenţa auditivă a spectacolului afirmând-o pe cea vizuală. Autorul e bucuros că încă nu s-a ajuns la abuzul regizorului, e însă convins că se va ajunge. Cele de mai sus nu reprezintă, de fapt, decât idei generale antiregie. Ceea ce face „farmecul"

Caricatură de Neagu Rădulescu

Mihai POPESCU, Gheorghe STORIN, Aura BUZESCU, Sorana ȚOPA, Ana LUCA în *Mirra* de Alfieri

paginii respective urmează: „Sunt regizori care drămuiesc fiece gest, care hotărăsc piciorul cu care actorul trebuie să păşească când intră pe scenă şi dacă trebuie să stea cu palma întoarsă în afară sau înăuntru. Marionete sau manechine, ar voi regizorii să-i prefacă pe actori. Cunoaştem cazuri de-o totală neînțelegere a rolului, după indicațiunile date de regizor. Noroc că nu arareori temperamentul actorului, în emotivitatea contactului cu publicul, sfarmă rigiditatea disciplinei şi rolul se joacă cum se simte omeneşte şi nu combinat după cine ştie ce calcule savante şi cugetări profunde" (*Muzică şi teatru*, 23 aprilie 1931). Altfel, autorul consideră că regia este un element necesar, dar numai în măsura în care nu tăgăduieşte importanța – egală – actorului şi a autorului. Articolul d-lui Patrulius apare în acelaşi număr în care s-a publicat şi *Dramaturgie la noi* de Haig Acterian, care afirma, între altele, că *regizorul naşte spiritul care transformă opera poetului dramatic în operă de artă a scenei*.

Toți cei care scriu despre teatru între cele două războaie ating, într-un fel sau altul, problemele regiei. Unii îl acceptă pe noul venit, alții îl contestă, unii îl admiră, alții îl ignoră. Se emit opinii despre însăşi denumirea sa. Nici nu se încetățenise bine ideea de regizor, că se şi manifestă tendința de a-l boteza altfel decât în țările de unde am împrumutat noțiunea şi anume, *director de scenă*. Dar, încă de la începutul perioadei interbelice, cineva (care era dramaturg, cronicar dramatic,

director de revistă de teatru) atrage atenția: „Nicăieri nu există titlul de «director de scenă» care în definitiv nu însemnează nimic. Reinhardt e regizor, Antoine, Albert Carré, deşi administratorul Comediei Franceze, sunt regizori; Davila şi Gusty regizorii noştri. Setea de măriri şi de titulaturi pompoase ne-a făcut să spunem regizorilor noştri «directori de scenă»; boala noastră de a fi «directori» ne face să nu corespundem, măcar prin titulatură, cu ceea ce ar trebui să fim. Avem directori de şantane, de cafenele, de tutungerii, de reviste, de grădini şi nu putem să nu avem şi «directori de scenă»! [...] Directorul nostru de scenă corespunde cu *regizorul* strein. Evident că nu scriu aceste rânduri pentru a scoate cuvântul din dicționarul teatrelor. La urma urmei, îl putem numi şi «ministru de scenă» numai să-şi dea seama că tot regizor rămâne". (A. de Herz, *Regisorul* în *Scena*, 5 aprilie 1918)

Spre teatrul de imagine s-a tins din cauza monotoniei teatrului de vorbire. Dar şi din dorința oamenilor noştri de teatru de a se situa la nivelul realizărilor din cele mai avansate centre culturale ale lumii. Dacă mulți dintre cronicarii dramatici se mulțumeau cu montările cuminți, pe care le apreciau a fi fost „în notă" (în ce notă? Poate în nota de trecere, în niciun caz în cea excepțională!), alții critică sărăcia viziunilor. E suficient să parcurgem câteva cronici ale lui Liviu Rebreanu ca să ne dăm seama cât de deficitare erau unele puneri în scenă. Din spectacolul cu piesa *Vlaicu Vodă,* tânărului critic Rebreanu nu i-a plăcut deloc doamna Clara. Interpreta „e insuficientă şi falsă. N-are nici majestate, nici energia şi sobrietatea unei doamne ca Clara. D-na Demetriade umblă cu paşi mari, repezi, vorbeşte ridicând mereu capul, face tocmai contrariul celor ce ar trebui să facă." Văzând spectacolul cu *Hangița*, cronicarul observă că interpreta Mirandolinei „stă mereu cu mâinile în buzunarele şorțului, înțepenită când în dreapta, când în stânga, recitând pasagii. Aşa vrea să cucerească pe duşmanul femeilor! [...] Teatrul Național s-a împietrit într-un şablon nenorocit. Orice piesă în costume revine d-lui Nottara. Rău. Tocmai piesele în costume ar trebui date pe mâna regizorilor tineri şi ambițioşi. Numai tinerețea ne poate scoate din convenționalismul ucigător de inițiativă". (Davila, sireacul, spusese asta mai de mult, şi cât a avut de suferit pentru că îndrăznise să schimbe nenorocitul de şablon...)

Fernando de Cruciatti nu este nominalizat de Victor Ion Popa în referirile sale despre regizorii noştri, nici de Cicerone Teodorescu în ierarhizarea sa: pentru că regizorul italian nu venise încă în România. Abia peste câțiva ani, urmare unei convenții culturale, îşi va face apariția. În Italia lucrase la *Compania del nuovo teatro* (o formațiune de avangardă) şi la Doppolavoro.În România a pus în scenă la Teatrul Național din Cluj, la Teatrul Național din Iaşi şi la mai multe teatre din Bucureşti, în special la Național.

Pentru o perioadă în care cei mai buni dintre regizorii români erau hărțuiți (numeroşi critici acuză regia de dictatură, înscenările lui Soare Z. Soare de cultivarea spectaculosului decorativ, iar reputatul critic Mihail Dragomirescu numea orice aport al regizoral cu termenul depreciativ *regizură*) pentru inventivitate, pentru flerul cu care simțeau direcția bună a căutărilor şi a încercărilor de la noi şi din alte țări, Fernando de Cruciatti a ocupat un loc onorabil în istoria teatrului românesc. Majoritatea pieselor montate de el erau italieneşti. Câteva clasice, abordate din dorința de a-i înnoi pe respectivii autori şi de a-i apropia de contemporani, şi destul de mulți autori ai vremii. A montat *Fiica lui Jorio* la Teatrul Național din Bucureşti (stagiunea 1939–1940), la Teatrul Național din Cluj (1938-1939) şi la Teatrul Național din Iaşi (stagiunea 1942–1943); *Luna vinovată* de Massimo Bontempelli

într-un spectacol coupé cu *Al patrulea perete* de Luigi Bonelli la Teatrul Național din București (stagiunea 1939–1940); *Arșița* de Rosso di Sansecondo într-un spectacol coupé cu *Luna vinovată* și *Al patrulea perete* la Teatrul Național din Cluj (stagiunea 1939–1940); *Mira* de Vittorio Alfieri la Teatrul Național din Cluj (stagiunea 1939–1940); *Femeia nimănui* de Cesare Ludovici la Teatrul Național din Cluj (stagiunea 1939–1940; *Stăpânul casei* de Goldoni la Studioul Teatrului Național din București (stagiunea 1939–1940); *Astă-seară se joacă fără piesă* de Luigi Pirandello la Studioul Teatrului Național din București (stagiunea 1941–1942); *Mincinosul* de Carlo Goldoni la Teatrul Național din București (stagiunea 1942–1943); *Nostra Dea* de Massimo Bontempelli la Teatrul Național din București (stagiunea 1942–1943); *Dar nu e nimic serios* de Luigi Pirandello la Studioul Teatrului Național din București (stagiunea 1943–1944); *Locandiera* de Goldoni la Studioul Teatrului Național din București (stagiunea 1944–1945); *Moartea civilă* de Paolo Giacometti la Teatrul Național, sala „Matei Basarab" (stagiunea 1944–1945); *Ospățul nebunilor* de Sem Benelli la Teatrul Național București, sala „Sfântu Sava" (stagiunea 1945–1946); *Amor la loterie* de Eduardo de Filippo la Teatrul din Sărindar (stagiunea 1945–1946); *Dama cu camelii* de Alexandre Dumas la Teatrul din Sărindar (stagiunea 1945–1946); *Bădăranii* de Carlo Goldoni la Studioul Teatrului Național (stagiunea 1946–1947); *Nunta din Perugia* de Alexandru Kirițescu la Teatrul Național sala Sfântu Sava (stagiunea 1946–1947); *Cezar și Cleopatra* de George Bernard Shaw la Teatrul Național, sala Sfântu Sava (stagiunea 1946–1947); *Femeia îndărătnică* de Shakespeare la teatrul Național sala Sfântu Sava (stagiunea 1947–1948); *Michelangelo* de Alexandru Kirițescu la Teatrul Național, sala Sfântu Sava (stagiunea 1948–1949); *Azilul de noapte* de Maxim Gorki la Teatrul Național din București, (stagiunea 1948–1949); *Evantaiul* de Goldoni la Teatrul Național sala Sfântu Sava (stagiunea 1949–1950). Această listă, chiar dacă nu cuprinde tot ce va fi lucrat Fernando de Cruciatti în România, reprezintă, totuși, o destul de bogată activitate, raportată la cei vreo 12 ani pe care se întinde.

Câteva persoane care l-au cunoscut vorbesc și despre Fernando de Cruciatti, omul, spunând că, la începutul șederii sale în România era cam arogant. G. Ciprian, distribuit de către regizorul italian în *Fiica lui Jorio,* îi recunoaște niște merite, dar, altfel, îl privește destul de malițios: „De Cruciatti a dovedit că știe să bată bine măsura și să imprime un tempo vioi pieselor italienești, fără însă ca ochiul său să poată pătrunde prea mult în adâncime. Nu s-ar putea spune că [...] era vreun procopsit regizor – așa cum îl socoteau unii, judecând după ifosele sale". Ioan Massoff e mai nuanțat. După el, la început, oaspetele nostru își dădea aere, dar a renunțat la ele pe măsură ce a cunoscut mai bine cercurile de artiști români. Nu numai că ne-a învățat limba, nu numai că s-a simțit foarte bine la noi, dar, când a trebuit să plece „s-a despărțit greu".

Spectacolele sale sunt comentate în cronica de specialitate, iar apoi sunt prinse în istoria teatrului ca prestații efectiv regizorale. Nimeni nu-l citează ca pe un simplu supraveghetor al disciplinei în sala de repetiții.

Referindu-se la *Fiica lui Jorio* de d'Annunzio, Ioan Massoff precizează: „Spectacolul a cerut un aparat destul de complicat (cortegii, ceremonie prenupțială, înmormântare cu cântece de bocitoare) și regizorul a scos-o la capăt, redând sugestiv îndeosebi mișcările de ansamblu. [...] A fost un succes în sensul pe care-l dorea Camil Petrescu." (Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, volumul VII, p. 369). De altfel, spectacolul fusese pregătit de regizorul italian în colaborare cu directorul

teatrului, Camil Petrescu, în cadrul şcolii acestuia de regie concretă. O părere exprimată imediat după premieră e în perfect acord cu marele istoric citat mai sus: „D. F. de Cruciatti a jonglat cu toate dificultăţile şi a înfăţişat piesa cea mai dramatică a lui D'Annunzio, respectând tradiţia şi inovând pe urmele ei glorioase. Menţionăm stilul pitoresc al evoluţiilor scenice din actul întâi, alcătuirea ansamblurilor de cosaşi şi mulţime, pentru a exprima omagiul nostru integral faţă de puterea şi veridicul jocului de mase din actul al treilea." (N. Carandino, *Teatrul, aşa cum l-am văzut*, Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Daniela Gheorghe, Editura Eminescu, 1986, p. 95). N. Carandino îi elogiază pe actori, printre ei şi pe G.Ciprian: „În Lazaro di Roio, d. Ciprian a reuşit unul din cele mai bune roluri ale dumisale, de brutalitate şi de dezlănţuire instinctuală", dar autorul *Capului de răţoi* avea să susţină: „ştiu precizamente că eu am jucat slab".

Un cronicar a scris despre *Mirra* de Alfieri, realizat la Cluj, apreciind modernitatea spectacolului. „Tăind, reducând, transformând, adăugând o expresivă muzică de scenă datorată compozitorului Gino Gorini, de la Conservatorul din Veneţia, d. Fernando de Cruciatti a făcut din piesa lui Vittorio Alfieri un spectacol modern croit pe măsura de înţelegere a spectatorului actual." (George Sbârcea, *„Cronici ardelene"* în *Universul literar*, 1 iunie 1940)

Teatrul din Sărindar, înfiinţat după trimiterea Mariei Filotti în surghiunul pensiei, l-a avut ca regizor invitat pe Fernando de Cruciatti. A realizat la Teatrul Sărindar, numit foarte curând „Maria Filotti", piesele *Dama cu camelii* de Al Dumas-fiul şi *Non ti pago*, de Eduardo de Filippo, tradusă în româneşte *Amor la loterie*. Cu piesa franceză a fost o întreagă poveste. Publicul s-a aflat, în 1946 în faţa unei (pseudo) bătălii teatrale: *Dama cu camelii* a fost pusă în scenă simultan la două teatre bucureştene: La Teatrul Mic şi la Teatrul „Maria Filotti" (din Sărindar). Ambele interprete ale rolului principal erau îndrăgite de public, ambele teatre au avut spectatori. Ceea ce a fost oarecum ciudat era deosebirea de vederi. Teatrul Mic a jucat piesa trecând pe afiş numele lui Dumas, iar Teatrul „Maria Filotti" pe al adaptatorului, Alexandru Kiriţescu... asta în ceea ce priveşte textul. Spectacolele difereau şi ele într-un mod care i-a uimit pe cronicari. De pildă, Şerban Cioculescu constată: „Paradoxală situaţie, totuşi publicul aplaudă la Teatrul Mic *Dama cu camelii* de Alexandre Dumas-fiul, în costume moderne, şi la Teatrul „Maria Filotti", versiunea lui Alexandru Kiriţescu, în costume de epocă (1852)". (Şerban Cioculescu, *Cronici teatrale*, ediţie îngrijită de Simona Cioculescu, Editura Muzeul Naţional al Literaturii Române, Bucureşti, 2008, p. 45). Şerban Cioculescu afirmă că reprezentaţia de la Teatrul „Maria Filotti" a fost mai spectaculoasă, şi în general mai bună prin interpretarea actorilor Elvira Godeanu şi Mihai Popescu. Un alt cronicar a notat: „Directorul de scenă d. Fernando de Cruciatti a dat spectacolului romantismul – adică poezia suavă şi fuga de afectare – atât cât era necesară, dar mai ales farmecul secret intraductibil care face verosimilă povestea aceasta veche dar fără sfârşit" (Rubio Liviu, Premierele în *Cortina*, 15 martie 1946). A urmat foarte repede *Amor la loterie* de Eduardo de Filippo. Directoarea teatrului avea să mărturisească: „Fernando de Cruciatti a prezentat piesa cu toată culoarea napolitană, agrementată cu muzică de scenă şi interpretată cu multă vervă de Ion Manu şi Iordănescu-Bruno în cele două roluri principale." (Maria Filotti, *Am ales teatrul*, p. 304)

În 11 decembrie 1946 are loc premiera spectacolului cu piesa lui Goldoni, *Bădăranii*. Ioan Massoff scrie despre spectacolele acestor vremi ca martor. Nu mai are nevoie, ca pentru perioadele anterioare, de nicio documentare. A asistat,

de bună seamă, la reprezentații, de multe ori chiar la premieră, şi a putut să scrie cu mai mare siguranță decât atunci când împrumuta şi cântărea păreri ale altora. „Comedia, pe alocuri monotonă, a fost strălucit realizată în spectacol, mulțumită atât regizorului – de fel din partea locului – Fernando Cruciatti, care, folosind stampe venețiene din epoca goldoniană, a realizat atmosfera – siluete, grupuri, aspectul plastic, pictural al ansamblului, cât şi interpreților; aceştia valorificând prețioase indicații, au jucat într-un stil «de cea mai pură esență»: Maria Voluntaru, singura dintre soții (*Felice*) ce îndrăzneşte să-şi înfrunte soțul, a jucat cu grație, cochetărie, cu intonații ironice, excelând în tirada prin care moralizează pe cei patru bădărani; Fifi Mihailovici (desprinsă parcă dintr-o stampă a vremii, în rolul femeii speriate de posibilitatea unei aventuri); o biruință, marcată cu aplauze la scenă deschisă, a realizat Eugenia Popovici care a jucat cu haz, ingenuitate nesilită, rolul Lucietta, al unei fete în preajma măritişului. Unul dintre cele mai armonioase ansambluri a cuprins pe Al. Giugaru, Al. Ghibericon, Ion Ulmeni, Cezar Rovințescu (aceştia bădăranii), Al. Ciprian, Ion Focşa, Al. Demetriad, N. Meicu, Atena Demetrescu; decorurile, reuşite, au fost semnate de Traian Cornescu şi Veturia Oancea. Un spectacol ce se potrivea Teatrului Național." (Massoff, vol. VIII, pp. 381–382). Dacă prestigiosul istoric a alocat atâtea fraze unui spectacol într-o carte obligată de obicei la concizie, este clar că spectacolul merita acest spațiu.

Cu timpul, regizorului i se încredințează şi piese de alți autori decât italieni. Am văzut că a pus în scenă piesa unui autor francez. În data de 24 ianuarie 1947, Teatrul Național prezintă în sala „Sf. Sava" piesa *Nunta din Perugia* de Alexandru Kirițescu, cu Emil Botta în rolul Griffone Baglione şi în regia lui Fernando Cruciatti. Critica l-a considerat un „spectacol mare", afirmând chiar că a fost cel mai valoros al întregii stagiuni. Cronica teatrală a considerat piesa drept „una din izbânzile repertoriului Teatrului Național", din care regizorul a făcut „un spectacol de o impunătoare culoare şi mişcare autentică, tocmai prin înțelesul major pe care l-a dat funcțiunii de sacrificiu a regizorului. [...] D. Cruciatti s-a supus cu sclavie acceptată la domnia spiritului piesei. Aceasta i-a prilejuit să fecundeze real, în intensitate şi sugestivitate un poem dramatic al cărui glas trebuia lăsat să se audă în puritatea lui esențială". (Rubio Liviu, *„Premierele"* în *Cortina,* 14 februarie 1947). Cronicarul apreciază că decorurile semnate de Traian Cornescu şi Natalia Bragaglia, realizate mai ales în panouri, au fost cu totul inspirate. Ioan Massoff spune că celor doi scenografi regizorul („le-a pus la dispoziție stampe şi tablouri din «Perugino»; cortina înfățişa, după o stampă de epocă, cetatea Perugia); muzica de scenă a cuprins fragmente din Palestrina şi Bach; la partea coregrafică şi-au dat concursul Trixy Cecais, Vera Proca, Judith Amar." (Massoff, VIII, p. 385–386)

Succesul ultimelor două montări, *Cezar şi Cleopatra* de Shaw şi *Femeia îndărătnică* de Shakespeare a fost ceva mai potolit.

Ultima piesă a trilogiei Renaşterii de Alexandru Kirițescu, *Michelangelo*, îi revine tot lui Fernando de Cruciatti ca s-o pună în scenă. Cum pe atunci autorul avea un cuvânt de spus în teatru în legătură cu alegerea regizorului operei sale, putem crede că Alexandru Kirițescu şi Fernando de Cruciatti se simpatizau, fie şi pentru că autorul român lucrase o vreme în Italia, în funcția de consilier de presă la Ambasada Română de la Roma. Prima parte a trilogiei s-a jucat în 1936, pe când regizorul italian nu venise încă în România. A doua şi a treia au fost puse în scenă de el. În Massoff citim că regizorul „a grupat ansamblul" şi că „acompaniamentul muzical a aparținut lui Alfred Mendelsohn". Din această concizie putem

înțelege că vestitul istoric nu a prea gustat spectacolul. Pentru a afla ceva în plus despre montare, recurgem la o cronică. „Dl Fernando de Cruciatti a montat spectacolul în spiritul textului, căutând să-i accentueze multicolorul, pitorescul. Pe alocuri, accente prea tari puse pe text l-au întărit prea mult, l-au înclinat spre melodramatic. Însă, în general, regizorul a reuşit ceea ce îşi propusese: să ne dea un spectacol viu, plin de mişcare şi culoare. Distribuția a servit intențiile regiei. D-l Storin a făcut din rolul lui Michelangelo o creație masivă de un omenesc aspru. Iar d-l Bălțățeanu a redat cu subtilitate expresiva figură a papei Giulio al II-lea. D-na Elvira Godeanu a pus grație şi seducție în rolul unei curtezane savante." (Silvian Iosifescu, *„Scena"*, în *Contemporanul*, 16 aprilie 1948)

Următorul spectacol realizat de regizorul italian pe scena Teatrului Național din Bucureşti, *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, pare a nu mai fi atins nivelul celor dinainte. Cronica din *Contemporanul* îl evaluează în funcție de piesă şi, mai ales, de cerințele vremurilor noi: acelea de a accentua părți ale textului dramatic în stare să slujească ideologia nouă. Se face o analiză cu unele trimiteri la text şi la unele montări anterioare. Se spune că în trecutele puneri în scenă, Luca a fost prezentat ca un apostol şi că acest personaj trebuie reconsiderat. Cum reconsiderarea n-a prea avut loc, spectacolul nu întruneşte aprecierea cronicarului. Vina ar fi stat în incompatibilitatea spiritului latin al regizorului cu spiritul slav al piesei. Spectacolul a avut „momente de veritabilă artă. Aşa, *Actorul* în actul II, rol jucat de Storin, *Baronul* şi *Satin* – Bălțățeanu şi Manolescu – în actul IV", dar „nu a dat publicului spectator satisfacția operei de artă, a unui *Azil de noapte* văzut – pentru prima oară la noi – într-un spirit progresist, într-o nouă şi justă interpretare." (Mioara Şt. Cremene, *Azilul de noapte* în *Contemporanul*, 5 noiembrie 1948). Aşadar, minusurile spectacolului au ținut mai ales de *ideologie.* Regizorul nu l-a putut restaura pe Luca şi, în general, nu şi-a creat opera scenică în spirit progresist. Nu a avut atmosferă, nici unitate. Cu toate acestea, actorul H. Nicolaide care făcuse parte din distribuția spectacolului, avea să-şi amintească de el ca de unul de neuitat (în *Teatrul*, iunie 1989). Foarte curând are loc premiera altui spectacol al lui Fernando de Cruciatti la teatrul Național sala Sf. Sava: *Evantaiul* de Carlo Goldoni, cu care regizorul se reabilitează în fața publicului: era un text italian!... Cronica din *Contemporanul* constată de data aceasta o destul de justă orientare ideologică. „Unii actori – în special dl. Nicolaide – şi-au permis câteva improvizații fără prea mare semnificație, şi chiar dl. Cruciatti şi-a luat unele libertăți cu piesa, în sensul că «a dat text» elementului său favorit în spectacol, figurația. Dar figurația – care lipseşte complet în comedia goldoniană – n-a făcut decât să încetinească şi să îngreuneze piesa, accentuând lipsa ritmului". Nici cronica la *Evantaiul* nu e cine ştie ce elogioasă – spectacolul e catalogat drept mediocru. Este însă importantă pentru că aduce precizarea despre o preferință a regizorului: figurația. Cel mai cunoscut mânuitor al mulțimilor pe scenă este, în perioada interbelică, Soare Z. Soare, căruia i se reproşează că punând accent pe mişcările figurației, neglijează individul, actorul. Spectacolele lui Cruciatti reuşesc să echilibreze aceste aspecta.Trebuie să spunem că în *Michelangelo* numărul celor care formau mulțimile pe scenă – şi printre care s-a aflat şi tânărul Toma Caragiu – se ridica la 120 de persoane! O observație se impune: chiar când rezultatul muncii îi e socotit insuficient, efortul său e discutat ca aparținându-i unui regizor, nu unui monitor.

A lucrat cu cei mai mari actori ai epocii: cu G. Storin, cu Mihai Popescu, Eliza Petrăchescu, Ion Manolescu, Tudor Călin, N. Bălțățeanu. A realizat ansambluri

armonioase, a dat strălucire şi valoare unor piese; stăpânea şi echilibra elementele alcătuitoare ale reprezentaţiei. Încă din primii ani ai activităţii sale în România e recunoscut ca un adevărat director de scenă (cf. George Sbârcea) de unde se vede că A. de Herz nu rezolvase problema denumirii muncii realizatorului de spectacole.

Prin 1948–49 s-a decis expulzarea tuturor cetăţenilor străini din România. Aşa au fost nevoiţi să se despartă părinţi de copii, fraţi de fraţi vitregi, persoane stabilite la noi, dar neavând cetăţenie română... Aşa s-a întâmplat şi cu regizorul italian, despre care G. Ciprian spune că, după ce a montat *Azilul de noapte* „şi-a luat catrafusele şi-a şters-o de la noi". Începând din 1948, şi accentuându-se din ce în ce, presa românească e plină de articole intitulate: *„Să ne însuşim cât mai temeinic cultura muzicală sovietică"*, *„I.V. Stalin, genialul corifeu al ştiinţei contemporane"*, *„Construirea socialismului în ţara noastră"*, *„Cu privire la marxism în lingvistică"*, *„Zorii comunismului în literatura sovietică"*, *„O mărturie a victoriei socialismului"* etc., etc. pe care, Fernando de Cruciatti, care nu s-a putut remarca prin însuşirea ideologiei noi, nu avea să le citească.

„De Maestrul Storin mă leagă două amintiri pe care nu le pot uita. Eram angajat şi eu la Teatrul Naţional, prinsesem un culoar bun, jucam în câteva spectacole, mă simpatizau regizorii, în special Fernando Cruciatti, italian de origine, venit în România în calitate de consilier. Am jucat în regia lui *Bădăranii* şi *Evantaiul,* tot de Goldoni. Acum, când punea în scenă *Michelangelo*, cu Maestrul Storin, mă distribuise, al doilea, în rolul ucenicului său, Francesco da Urbino. Cum era şi normal, nu lipseam de la nicio repetiţie. Italianul De Cruciatti devenise nemulţumit de primul interpret, I. Horaţiu, care, pe lângă faptul că era cam bătrâior pentru un ucenic, mai făcea şi giumbuşlucuri să râdă publicul, ceea ce-l nemulţumea pe maestrul Storin, că-i strica momentele. Aşa că am intrat eu, imediat după premieră, iar Horaţiu n-a mai revenit. Eram în nouălea cer, să joc alături de maestrul Storin şi încă ce rol frumos! Acest ucenic Francesco parcurgea o viaţă de om alături de Michelangelo, iar când pictorul moare, la 91 de ani, moare în braţele ucenicului, care şi el adunase vreo 62 de ani. Era o sărbătoare pentru mine fiecare spectacol, fiecare întâlnire cu maestrul care în rolul Michelangelo era copleşitor: Este greu de imaginat un rol mai potrivit pentru actorul considerat întotdeauna ca un uriaş, ca un maestru al forţei. G. Storin a pătruns multiplele sensuri ale piesei lui Alexandru Kiriţescu, admirabila lui sinteză, a omului Renaşterii. Punctul forte al spectacolului era întâlnirea dintre Papa Giulio al II-lea şi *Michelangelo*, adică dintre N. Bălţăţeanu (care era magistral în *Papa*) şi maestrul Storin. Priveam scena de fiecare dată de la arlechin. Era o confruntare scăpărătoare. Papa îl dorea supus dogmelor religioase, iar Michelangelo se voia un artist liber, fără constrângeri, să picteze pentru oameni. Cum să nu fiu copleşit când mă auzeam strigat de maestru cu numele din piesă: Franceso da Urbine, vino la Michelangelo. Mă chema de fiecare dată, căci dânsul venea cu două ore înainte de spectacol. Eu eram în ultimul an la Conservator şi dânsul fusese numit de curând director al Academiei de Teatru. Şi, într-o seară, îmi spune mai mult pe şoptite: Tu eşti în ultimul an, nu? Da, Maestre! Atunci, uite ce e, vino mâine la rectorat cu o cerere ca să te scutesc de taxă." **(Ion Focşa)**

De menţionat: Toma Caragiu a jucat rolul *Rocca* în *Evantaiul* de Goldoni, regizat de Cruciatti.

Ion CAZABAN

ELENA BARLO – portret cu vechiul dulap

La începutul anilor '80, pregăteam un catalog amănunțit al scenografiei româneşti din prima jumătate a secolului XX. Prieteni cercetători ai artelor plastice mă stimulau să-l fac, oricât de dificil era aşa ceva în condițiile noastre de documentare, precare şi dezorganizate. Era o întreprindere încă neîncercată, într-o direcție aproape neştiută atunci, şi, desigur, justificată. Au fost cinci ani de căutări prin biblioteci, arhive, fonduri de muzee şi colecții particulare – completate de contacte cu familiile scenografilor, cu colaboratorii lor. Pentru că, dacă nu toți scenografii din epocă, erau dispăruți în eternitate, puținii rămaşi îşi trăiau bătrânețea undeva în străinătate. Fireşte, nu toți erau scenografi de prim-plan. Mulți semnaseră decoruri anodine în puzderia de montări comerciale ce umflau repertoriul vremii, alții, dimpotrivă, erau autorii unor proiecte interesante, dar neconcretizate, sau se întâlniseră sporadic cu teatrul. Aveam în vedere aproximativ 50 de nume, ceea ce dovedea ponderea şi dezvoltarea activității scenografice într-o perioadă ce merita cercetată. Socoteam că investigațiile se vor reduce la articolele de presă, schițele şi fotografiile ce aveam şansa să se fi păstrat ori la relatările unor martori, atât de necesare în asemenea situații. Iată că, într-o zi, aflu de existența unui supraviețuitor şi nu departe, în altă țară, ci la Bucureşti. Pe colaboratoarea regizorului Soare şi a scenografului Feodorov, pe realizatoarea de costume Elena Barlo – care s-a impus uluitor pentru tinerețea ei după Primul Război Mondial – o cunoscuse colega mea din Institutul de Istoria Artei al Academiei Române, Letiția Gâtză, în căutare de material documentar pentru tratatul nostru de istoria teatrului. Într-adevăr, odinioară, numele Elenei Barlo devenise vestit peste noapte, pentru specialitatea sa, până atunci total pauperă. Costumele de spectacol nu vor mai fi comandate peste hotare, nici improvizate la repezeală prin adaptarea celor ținute în magazie – Elena Barlo a demonstrat, de la debut, că ele sunt o posibilă creație aparte, concepute într-un mod propriu fiecărei premiere. Încât, la prima expoziție de scenografie, din 1927, inițiată de Ştefan I. Nenițescu la Librăria „Hasefer", schițele ei, alături de ale altor tineri, erau remarcate elogios de Camil Petrescu: „Capricioase, absurde şi fermecătoare schițe de costume prezintă d-ra Elena Barlo, care a influențat arta costumului la noi" (*Argus*, 15 iunie 1927). Un elogiu extraordinar, adresat unei foarte tinere creatoare, de abia 22 de ani, care se arăta dotată cu gust personal, imaginație, cromatică emoțională... la catalogul plănuit, întâlnirea cu Elena Barlo putea fi de două ori folositoare, pentru că lucrase cu Feodorov, recunoscut ca eminent colorist în decorurile sale. Se înțelegeau întru totul şi el o prețuia la superlativ: „Are o fantezie şi o colorație uimitoare" (*Viața literară*, 24 decembrie 1927). Cu câțiva ani înainte, tot Camil Petrescu, cronicar foarte atent în aprecieri, remarca noutatea costumelor imaginate de Elena Barlo pentru un spectacol de balet, unde, comparativ, altele apăreau perimate (*Rampa*, 8 noiembrie 1924). Lui Camil, i se alătură şi alți critici de atunci, ca Teodor Simionescu-Râmniceanu (*sym*), Iosif Nădejde, Ion Marin Sadoveanu sau Petru Comarnescu.

După un apel telefonic, în ziua fixată (era prin '83–'84), intram în gangul unui bloc din preajma Institutului de Arhitectură. Elena Barlo locuia la etaj, pe o scară îngustă, cum se construia altădată. Mi-a deschis: scundă, albită de vârstă, îmbrăcată simplu, chiar foarte modest – şi voi afla curând că nici nu se putea îmbrăca altfel. Cea care realizase minunate şi costisitoare costume pentru alții, era constrânsă la o îmbrăcăminte uzată şi la cenuşiul unor obiecte de strictă necesitate, înghesuite într-un interior infim. La aproape 80 de ani, trăia într-un apartament extrem de mic,

fără nimic „artistic" – cum ar fi de presupus. Mobile roase de vreme, pereți de mult nezugrăviți. Dintr-un fel de nişă, un spațiu minuscul, suplimentar, se aude o voce de femeie, întrebând ceva pe ruseşte. Doamna Barlo anunță sosirea mea şi mă prezintă surorii ei, la fel de bătrână, fără vedere, culcată pe un pat (aşa cum o voi găsi şi la viitoarele vizite). Se pare că sora ei (Olga?), în tinerețe, urcase pe scenă, ca balerină. Aflu că, pentru scurt timp, ea fusese soția lui Victor Feodorov, chiar în stagiunile colaborării lui cu Elena Barlo. Observ că vor aduce vorba mereu despre el şi, abia acum îi cunosc sfârşitul: arestarea (prin noiembrie–decembrie 1944), deportarea şi moartea în gulagul siberian.

Cum doream, Elena Barlo îmi vorbeşte şi despre viața ei, mult mai puțin bogată şi fantezistă decât costumele pe care le-a dat scenei. E adevărat, a întâlnit oameni foarte diferiți, de toate caracterele, care aveau nevoie de talentul şi munca sa. Din trecut, păstrează într-un dulap puține mărturii, neaşteptat de puține: câteva schițe de costum, în acuarelă, nu prea reprezentative şi neglijent conservate, câteva fotografii şi un album cu imagini din spectacolele la care colaborase cu Feodorov. Dar e mult de când le-a făcut şi altceva nu mai are. Doar anii pe care-i adună.

Îmi spune că s-a născut în Ucraina, la Jitomir, la 10 mai 1905. ca şi alți scenografi (Pojedaev, Feodorov, Løvendal), în anii revoluției şi războiului civil din Rusia, s-a refugiat peste Nistru. A urmat şcoala de Belle-Arte din Chişinău (1920–1923), cu profesorii Auguste Baillyère, Plămădeală şi Cojan. În teatru intră ca asistentă scenograf, mai întâi la Naționalul craiovean, pentru spectacolele regizorului Victor Bumbeşti. Se pare că numele *Victor* i-a marcat începutul carierei: Victor Bumbeşti, Victor Feodorov. Cu al doilea va lucra apoi în capitală, la Naționalul de aici şi la Operă. Într-o fotografie – îmi explică – se află împreună cu George Folescu, Nottara, George Georgescu, Egizzio Massini, Scarlat Cocorăscu, Al. Buzescu – lângă clădirea Operei de-atunci. Câteva stagiuni ale anilor '20, cu Soare şi Feodorov, a format un trio creator de ritm şi culoare, mereu evidențiat de cronicarii premierelor.

Între 1932–1936, a căpătat o bursă la Paris şi, cu această ocazie, participă la lecțiile de pictură din atelierul lui Edouard Mac Avoy. Cine era Mac Avoy? Îmi dă să răsfoiesc un volum ilustrat din care aflu: era un bordeaulez, născut în 1905 (ca şi Elena Barlo), crescut în Elveția, cu studii la Academia Julian din Paris. După un început ca peisagist, se consacră portretului de celebrități: Papa Ioan XXIII, Picasso, Mauriac, Cocteau, Gide, Prințesa Bibesco, Chagall, Ionesco, De Gaulle... Din 1967, era preşedintele Salonului de toamnă – cam atât rețin despre profesorul parizian.

La Paris, Elena Barlo nu pierde legătura cu teatrul, realizând scenografia la două montăripe Champs Elisées. Dar, pentru cheltuielile zilnice, va lucra la o casă de mode. Revenind în Bucureşti, şi-a reluat activitatea la Opera Română şi va colabora cu şcoala de balet deschisă de Elena Penescu-Liciu şi Anton Romanovsky. După 1948, este angajată la Național, apoi la Teatrul Giuleşti, până la pensie...

Deschid albumul cu fotografii şi mă străduiesc să le închipui colorate. Dar ele nu restituie, desigur, pentru decoruri şi costume, strălucirea culorilor, dinamica formelor în spațiu, efectele ritmice – deseori semnalate de cronicari. Totuşi, îmi dau seama, Elena Barlo simplifica documentarea (inerentă pieselor clasice), elimina prisosul de detalii, păstra doar linia adecvată personajului pentru a da relief scenic chiar şi unei apariții anonime din evoluția de ansamblu. Dincolo de absența culorii, distingem caracterul comic sau tragic, burlesc sau dramatic, prestanța eroilor (Feodorov amplasa, uneori, un fel de arcade, de portaluri, care le favorizau intrarea în ochii publicului). Cred că am fost ultimul care am privit, acolo, albumul cu „suveniruri" fotografice. Situația materială a celor două femei era dezastruoasă, încât, atunci când au aflat că poate fi achiziționat de Biblioteca Academiei, au renunțat imediat la el. Albumul „Feodorov" şi câteva acuarele au fost vândute. Îmi amintesc bucuria cu care au primit banii, destul de mulți pentru anul acela. Sora oarbă era surprinsă de „averea" căpătată. Cât nu ştiu câte pensii. Dar insuficientă pentru visul ei:

plecarea la o clinică din Elveţia, unde i s-ar fi redat vederea. Elena Barlo pomenea zilnic de viitoarea lor plecare. Deocamdată, banii au fost cheltuiţi, treptat, pentru alimentele obţinute cu greu, la cozile lungi din acei ani. Generoasă, Elena Barlo nu m-a uitat: mi-a procurat două pachete de unt. Un cadou care m-a bucurat şi pe mine, picase la timp...

Vechiul dulap se golise fără sentimentalisme de imaginile spectacolelor de altădată. Ele stăruiau, însă, nevăzute de alţii, doar în memoria Doamnei Barlo. De unde nici efemerul teatrului, nici vântul muşcător al istoriei trăite nu le putea clinti.

TEATROGRAFIE SELECTIVĂ

1923: Teatrul Naţional, Craiova
Nyu, Osip Dimov*; Glauco,* E.S. Morselli

1924: Teatrul Naţional, Craiova
Esop, Th. de Bainville

1925: Teatrul Naţional, Craiova
Hamlet, Shakespeare
Visul unei nopţi de vară, Shakespeare

1926: Teatrul Naţional, Bucureşti
Judith şi Holofern, Fr. Hebbel

1927: Teatrul Naţional, Bucureşti
Comedia fericirii, N. Evreinov
Coppelia, I. Nonna Otescu

1928: Teatrul Naţional, Bucureşti
Lorenzaccio, A. de Musset
Mult zgomot pentru nimic, W. Shakespeare
Prinţesa Turandot, Gozzi

1929: Teatrul Naţional, Bucureşti
George Dandin, Molière
Măsură pentru măsură, W. Shakespeare
Rodia de aur, Adrian Maniu,
Al. O. Teodorescu
Om şi supraom, G.B. Shaw

1931: Teatrul Naţional, Bucureşti
Act veneţian, Camil Petrescu

1933: Studio des Champs-Elisées
Stiopic et Mania, N. Evreinov

1934: Studio des Champs-Elisées
Les noces venitiennes, Abel Hermant

1948: Teatrul Naţional, Bucureşti
Haiducii, V. Eftimiu
MichelAngelo, Al. Kiriţescu

1950: Teatrul Naţional, Bucureşti
Trei surori, A.P. Cehov
Gaiţele, Al. Kiriţescu

1954: Teatrul Giuleşti
Chiriţa în provincie;
Piatra din casă, V. Alecsandri

1956: Teatrul Giuleşti
Vinovaţi fără vină, A.N. Ostrovski
Volpone, Ben Jonson

1957: Teatrul Giuleşti
Plicul, L. Rebreanu
Titanic vals, T. Muşatescu
Doctor fără voie, Molière

Ion CAZABAN

Semne regizorale

Radu Stanca, poetul-regizor, căuta să se opună platitudinii unor montări aşa-zis „realiste“ şi monotoniei sloganurilor aferente din anii '50, prin metaforizarea spectacolului, teoretizată într-un articol care mai merită încă să fie citit şi citat (*Tribuna*, 31 martie 1957). Reteatralizarea se declanşase, iar metafora sugestivă şi metafora semnificativă, cum le deosebea el, indicau atunci o altă concepţie, favorabilă „poeziei“ scenice. Cu explicarea acelor metafore regizorale, stimulând expresivitatea teatrală şi activând imaginaţia publicului, se anunţa totodată, un demers semiotic ce va fi precizat destul de repede. Scriind despre relaţia dintre metaforă şi înţelesul unui episod sau al întregului spectacol, Radu Stanca era, în felul său, un precursor. Pentru el, metaforele scenice au nu numai valoare emoţională, dar şi un vădit rol semnificant. Peste un deceniu, Crin Teodorescu – regizor cu pregătire filosofică, asimilând ştiinţa lui Roland Barthes, dar şi sugestii venite de la Artaud şi Grotowski – încerca să facă din interpreţi „hieroglifele“ şi „ideogramele“ unei elocvenţe specifice. Caracterizându-şi colegii de breaslă, Crin Teodorescu distinge „acţiunea-semn“ ca principal procedeu folosit de David Esrig – procedeu care se trăgea din interesul reînnoit, la un moment dat, pentru acţiunea fizică, demonstrând multiple resurse expresive. Tot în acea perioadă, acţiunea actorilor asigura miezul imaginilor-semn din spectacolele ludico-poetice ale lui Valeriu Moisescu. Era un timp când semiotica se răspândea şi la nivel teatral, cel puţin prin terminologia ei, rapid preluată.

Totuşi, singurul nostru teoretician preocupat consecvent de semiotica teatrului (care ne-a dat, de altfel, şi un tratat foarte util în specialitate), este, până acum, Miruna Runcan. Ea va clasifica „lecturile regizorale“, orientându-ne şi spre semnele implicate lor. Cele patru lecturi concentrează moduri de a fi ale spectacolului, dar, ni se atrage atenţia, „între ele se pot stabili conjuncţii, contaminări şi tot soiul de alte raporturi“:

– *lectura tematică*, unde semnificaţia voită de regizor este „intensificată şi marcată pe toată durata spectacolului“;

– *lectura intertextuală*, dezvăluind o raportare „la personaje şi situaţii aparţinând altor texte“;

– *lectura actualizată*, prin „introducerea înlăuntrul semnificaţiilor textului dramaturgic a unui fascicol de semnificaţii, provenind dinspre problematica, obsesiile, frământările acute ale prezentului;

– *lectura dublă,* realizând „construirea unui discurs imagistic, paralel cu discursul textului dramaturgic, fie în dialog, fie chiar în opoziţie cu acesta“ (*Semnal teatral*, 3–4, 1996).

Concepţia regizorală, cu interferenţele ei de „lectură“, va determina o linie stilistică mai mult sau mai puţin păstrată în interpretare şi scenografie. Ideograma actorului poate valoriza un gest, o mişcare anume, o privire, un rictus, o atitudine – care întăreşte o semnificaţie ori aduce o alta nouă, contrazicând ori estompând pe cea anterioară. În registrul scenografic, schimbarea componentelor, surpriza unui obiect pus în relief, apariţia unei surse de lumină, altfel îndreptată şi amplificată,

sunt capabile să introducă modificări emoționale şi semantice, uneori o aluzie, o îndoială incitantă ce va fi continuată sau nu ulterior (cine a zis că arma văzută în primul act, va trage până la terminarea spectacolului?).

La montarea unei piese de Cehov, tentația examenului semiotic provine, de obicei, din prezența acelui „subtext" cu jocul său de umbră şi lumină, între discreție şi relevanță, subtilitate şi claritate. Menționată, ca exemplu, şi în articolul lui Radu Stanca, *Trei surori*, piesa văzută la Teatrul Național din Timişoara şi, respectiv, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, ne propune semnele unor regizori de azi, Ada Lupu şi Tompa Gábor, aflați în fața acestei dramaturgii a „subtextului". În caietul-program timişorean, Codruța Popov consideră „lumea lui Cehov, o lume hipersemiotizată, în care obiectele devin semn, iar cuvintele devin funcționale, adică tot semn". Rămâne de observat cum se va rezolva un semnificat dramatic în semne regizorale la care participă lecturi orientate „tematic", „intertextual" sau „actualizat"... Diferența dintre ele atestă diferențe de concepție. „Aşa cum l-am gândit, *Trei surori* e un spectacol despre oameni banali, dintr-un capăt de lume, oameni care trebuie să se găsească pe ei înşişi, să aibă curajul să privească în ei". Pe scenă, vom vedea o piesă cu oameni care mai au puterea să spere, chiar să-şi prindă viața în propriile mâini – dar alții se ratează, renunță. Renunțarea e viciul, e vina, oricum s-ar motiva". La Cluj, Tompa Gabor nu pierde din vedere nici dorința obsedantă a surorilor de a pleca la Moscova, nici nevoia lor de a munci. Irina constată că „viața e plictisitoare pentru că nu ştim ce e munca", dar şi munca lipsită de un ideal superior devine istovitoare şi o va ofili curând. Tompa discerne, la Cehov, şi va accentua, mai presus de momentele vesele şi triste ale vieții cotidiene, „suferința pe care toate personajele, într-un fel sau altul, trebuie să şi-o asume". Regizorul care l-a montat pe Beckett regăseşte, şi de astă dată, în aşteptările, amânările şi amăgirile cehoviene, ceva din problematica mântuirii, apropiată sufletului slav.

Ce reprezintă – ce înseamnă?

Din experiența teatrală acumulată, la prima vedere a personajelor în momentele introductive ale spectacolului Adei Lupu, ştim că „semnele" lor caracterizează, totuşi, momentan (începutul poveştii cu ele), normal fiind să constatăm apoi schimbări, evoluții. Primim sugestii care ne captează atenția, dar stăm în expectativă, cu presupuneri variate, dacă nu cunoaştem în prealabil piesa. Uneori, chiar se întreține o anume ambiguitate, o nesiguranță deliberată care să alunge indiferența şi plictiseala. Va fi un crescendo de acțiune scenică, dar şi de înțeles. De pildă, ne vom lămuri de ce, la Naționalul din Timişoara, *Irina* (Claudia Ieremia) apare inițial cu cizme, ținând o puşcă pe umăr, în pas milităresc. În jocul ei, fata colonelului Prozorov ia şi nu ia armata în serios, liberă şi surprinzătoare, cum va fi şi pe viitor. Deşi destinul ei se va dovedi, până la urmă, o aspră constrângere. De onomastica sa, va îmbrăca o rochie albă, vaporoasă, potrivită pentru acea zi; sesizăm, de pe acum, ființa gata de schimbare. O vom constata, în continuare, şi datorită costumelor scenografei Velica Panduru, care o caracterizează vizibil. Un amănunt de costum poate depinde de aspirațiile Irinei. Sau sugerează ce are ea comun cu Tuzenbah şi filosofia lui activistă. Atunci, costumele lor folosesc un material de culoare şi model identic. Mai mult, costumul ei pare unul adecvat lucrului şi, într-un sens similar, Tuzenbah poartă cămaşa cu mânecile suflecate.

O semnificație momentană, ocazională, ce nu dovedeşte, nici nu prevesteşte nimic esențial deocamdată, are comportamentul *Maşei*, sosind cu soțul la onomastică. Buna dispoziție afişată este convențională, cuvenită cu acel prilej, dar fără legătură cu realitatea căsniciei cu Kulâghin, pe care o vom înțelege peste puțin.

La Cluj-Napoca, pentru început, regizorul le aşază pe cele trei surori în fundul scenei, încadrate într-o ramă de tablou, pe acorduri evocatoare de pian. De acolo,

Trei surori de A.P. Cehov, regia Tompa Gábor

Trei surori de A.P. Cehov, regia Ada Lupu

vor descinde în spațiul vast al camerei, unde domină o uriașă uniformă militară, simbolul amintirii intacte a tatălui decedat. După dispariția uniformei, va rămâne, totuşi, manechinul fantomatic: „spiritul tatălui bântuie – arată Tompa –, personajele nu pot şi nici nu vor să scape de el". Când va răsuna pendula („Şi atunci bătea ceasul", la moartea colonelului), momentul expozitiv e depăşit. E depăşită amintirea şi se intră senzorial în prezent: toate trei îşi fac vânt, cu expresii diferite pe față – „*E cald!*" (o căldură continuă ce se va amplifica progresiv – gândim – până la incendiu!).

Comparativ cu viziunea regizorală a Adei Lupu, în regia lui Tompa, *Maşa* (Kézdi Imola) e reținută, sobră, încă în doliu. Trecerea ulterioară la aventura sa cu Verşinin şi la violența comportamentului pasional, va fi cu atât mai vizibilă. Apariția fostului „maior îndrăgostit" şi viitor amant, Verşinin, are, o serie de date în contrast cu ceea ce va urma: militarul în uniformă imaculată, cu barbă îngrijită (surprinzându-ne, cum se întâmplase la Hamlet cu barba lui Nottara!), se arată stânjenit, chiar intimidat de revedere. Venirea sa fusese mult aşteptată, dar reacțiile sale îi fac intrarea amuzantă, accentuată de faptul că este imediat acaparat de surori. Mâna Maşei va stărui, însă, în mâna sa (mai târziu, la polul opus, în preajma despărțirii, relația mâinilor lor, căutându-se, va fi iar semnificantă, proiectată pe albul unui perete). Cu Kulâghin, este politicos, dar limpede iritat. Maşa îşi dă seama, îşi aprinde o țigară – semn al enervării comprimate. Irina pricepe situația şi zâmbeşte. Cronicarul a sesizat aparența caracterelor în acel moment: Verşinin se înfățişează ca o „ființă ştearsă [...] va intra prudent, temător, în casa Prozorovilor", şi i se consemnează „zâmbetul ambiguu al omului deopotrivă trist şi încurcat". Ne putem întreba dacă nu-i cumva un zâmbet jenat pentru ce a ajuns, acum, „maiorul îndrăgostit"... În orice caz, „dă semne că ar fi copleşit de griji", remarcă Mircea Morariu. Ce urmează, va fi pentru Verşinin şi Maşa o descătuşare (provizorie) din chingile unei vieți fără noimă.

La Tompa Gabor, pe lângă simplele indicații inevitabile în derularea „poveştii" dramatice, semnele sunt reliefate sugestiv. Canapeaua roşie (dintotdeauna, socotită culoarea pasiunii) respiră starea erotică şi acolo vor sta cuplurile *Irina–Tuzenbah* şi *Andrei–Nataşa*, în câteva momente. În schimb, excluzând mobila folosită de ceilalți, deosebindu-se de situația lor, *Maşa–Verşinin* vor sta pe jos, pe podeaua dură a scenei...

În compoziția atrasă de simboluri a spectacolului clujean, pista interteatralității, voită sau nu de creatori, este încă o posibilitate de a descifra ce vedem şi auzim. Monologul înlăcrimat al lui *Andrei* (Hatházi Andràs) în fața surorilor sale dă în vileag enervare, renunțare, ratare, suferință, pentru a sfârşi într-un suspin ruşinat: „Surorile mele dragi, să nu credeți ce am spus!" Andrei plânge retras sub pian, amintindu-ne (fireşte, şi interpretul distribuit) de alt pian al deznădejdii sufocate, din spectacolul anterior, al aceluiaşi teatru, *Unchiul Vanea*. Spectacol amintit şi de loviturile puternice de toacă. Pianul, toaca devin elemente de racord între spectacole cu personaje şi locuri distincte, dar care se adună într-o unică lume cehoviană. Toaca lui Tompa sau a lui Andrei Şerban bate în aceeaşi lume a suferinței, disperării şi neputinței fără ieşire.

Sub pecetea sensului

În montarea Adei Lupu, *Andrei* (Victor Manovici), conştient de prăbuşirea sa sub dictatura *Nataşei*, poartă pe față un zâmbet amar; mişcarea sa este a celui prins în capcană, cu o nervozitate crescândă. Surorile – viguroase pe scena timişoreană – vor să-l calmeze, îmbrățişându-l. De fapt, stăvilindu-l, înăbuşindu-l... Mircea Morariu îl vede „contorsionat, temător, fără personalitate", pe când soția sa este „singurul personaj într-adevăr înzestrat cu voință", care va ocupa întreaga casă a Prozorovilor (aducând o nouă tutelă, de o ridicolă decadență, după cea a tatălui colonel, dar, aici, şi după vulgarul cuceritor Verşinin!).

Dincolo, la Cluj, funcționează semne care comentează concluziv şi pecetluiesc integrator. „Compoziția oratorico-filosofică" (M. Morariu) dintre Verşinin şi Tuzenbah se desfăşoară odată cu manevrarea energică a unei uşi scoase din țâțâni. De o parte şi de alta a uşii, pe când Tuzenbach o roteşte, iar Verşinin se fereşte, ambii îşi declară convingerile de viață. Totul are o violență uşor comică prin felul lor de a-şi perora ideile. Ca şi alți bărbați din piesele lui Cehov, nici ei nu vor aduce – *Irinei*, *Maşei* – decât speranțe deşarte. Oricât ar părea de ciudată disputa, între cei doi nu-i decât o uşă (deschisă) care, rotită mereu, seamănă cu vânturarea unei aripi de moară donquijoteşti!

În ultima parte, spectacolul utilizează insistent, pe replici care îi definesc țelul simbolic, o groapă cu apă, justificată de Mircea Morariu ca necesară pentru stinsul incendiului (din actul III). Irina va coborî şi va umbla îngrijorată prin apă, la vestea duelului dintre *Tuzenbah* şi *Solionîi*. După plecarea lui *Verşinin*, spre final, cele trei surori îşi vor spune replicile din acea groapă – „Unde s-a dus totul?" – pe când *Nataşa*, învingătoare, trece râzând în hohote. (Dintr-o pornire comparatistă, ne referim la dezastrul final din *Unchiul Vania*, enunțat similar într-un spațiu lunecos, de apă şi noroi).

Paralele, corelații

Sunt fireşti după numeroasele montări ale pieselor lui Cehov, văzute pe scenele noastre sau din alte țări. Semnele de corelare sar în ochii criticului, ajung o obişnuință profesională, de fapt, nişte borne ale receptării critice a spectacolului.

Ceea ce era stare nevrotică, manifestată cvasiexpresionist, nu numai ca tensiune interioară, într-un spectacol de mult făcut de Aureliu Manea, capătă alte forme în montarea Adei Lupu. Surorile izbucnesc fără rețineri, împinse de sentimente obscure: „Dominante sunt agitația, starea nervoasă, excitația. Cele trei surori [...] se pălmuiesc pe neaşteptate. Pe lângă dorința de a ajunge la Moscova [...] ceea ce le uneşte [...] e ura împotriva Nataşei [...] nici lor nu le e străină duritatea sau vulgaritatea", observă cronica lui Mircea Morariu, ceva nemaiîntâlnit în montări anterioare. Nu întâmplător, binecunoscuta replică „Plecăm la Moscova", corelează în spunerea ei stări contradictorii, semnalate de strigăt puternic, frânt melodios spre cântec.

Din spectacolul lui Tompa, reținem similitudini şi discrepanțe, paralele şi contraste, remarcabile în derularea sa. Iată, contrastul dintre adunarea progresivă a personajelor în salonul Prozorovilor, în grupări dinamice sau sudate static (momentul fotografierii) şi despărțirea lor finală (Verşinin, plecarea militarilor), când pe scenă se vizualizează separarea, un dialog la distanță. Doar groapa cu apă mai adună surorile...

Esențializări şi contextualizări

Cu alte cuvinte, a pătrunde textul în aşa-zisa profunzime (a sa?) ori a deschide o perspectivă cuprinzătoare ce-l depăşeşte uneori, peste cum l-a gândit autorul. Desigur, sunt autori care nu se pot regândi şi modifica decât până la o limită. Şi oricum, însoțiți de o motivare clară, convingătoare, păstrată într-o deplină expresivitate (nu gratuitate). La Caragiale, Brecht, Ionesco, Beckett sunt elemente verbale şi vizuale de neînlăturat, dirijând către „dialogul" regizorului cu textul. Sunt semne indispensabile, care vor situa viziunea spectacolului în tradiție sau noutate –, o definesc retrospectiv sau actual – dar care arată că regizorul nu-i debusolat, că ştie pe ce teren dramaturgic se află (caragialian, brechtian, ionescian...). Regizorul se exprimă scenic, recunoscând textul cu necesitate chiar atunci când se distanțează emancipat, cu conceptele prezentului teatral şi argumentele orizontului său cultural.

Interpretarea Irinei, în spectacolul Adei Lupu, are un dinamism aparte, cu treceri bruşte şi gesturi neobişnuite altădată. Nu numai în scena palmelor primite şi întoarse cu sora cea mare. Nu tot ce face este explicabil în libertatea comportamentului ei, care nu-i o joacă la douăzeci de ani. Când se lasă sărutată de

Solionâi, îl urmăreşte cu o privire în care el, orgolios, citeşte ironie şi compătimire. E o abandonare derutantă, în care, la rândul nostru, putem bănui simptomul nevrotic al unei feminităţi nestăpânite, atrase de bărbatul mult mai vârstnic, mereu opus celorlalţi (să se amestece, aici, ceva din imaginea stăruitoare a tatălui?). Oricum, de astă dată, Irina e un personaj mai problematic decât îl ştiam.

Ada Lupu este constant preocupată de o portretizare manifestă, surprinzător modificată, a personajelor. Şi *Verşinin* (Ion Rizea) se comportă cu totul altfel decât în alte interpretări (exact contrariul lui Bogdán Zsolt). Costumul său – mănuşi, cizme, haine negre de piele – este înveliş protector, insensibil, cuirasa cuceritorului exersat. „Maiorul îndrăgostit" capătă alt sens. Mărşăluieşte ţanţoş, cu o privire directă, sigură, asupra femeilor. Le-ar cuceri pe toate trei surorile. Maşa vine spre el ca o somnambulă (dar iniţial e reţinută de Kulâghin). Verşinin e brutal, plin de sine; povestea sa despre soţia bolnavă se estompează. „E un farsor" – îl consideră regizoarea.

Scenografia Velicăi Panduru, la Timişoara, acoperă spaţiul cu vechi covoare (ca Brook, în *Livada de vişini*), pe care pot călca şi spectatorii aflaţi pe cele patru laturi. Trei valize vor marca, în timp, dorinţa, rămasă neîmplinită, a plecării la Moscova. O masă prelungă serveşte, totodată, ca spaţiu suplimentar pentru acţiune – un spaţiu înălţat, care subliniază selectiv unele momente, le pune în evidenţă. Pe această masă, Maşa leşinată va fi înviorată de Verşinin prin respiraţie gură la gură. Tot pe masă, îi va primi sărutul. Plasate acolo, acţiunile capătă, însă, un uşor aer de deriziune. Dar şi sub masă – de unde Maşa se uită îndrăgostită ca un pudel credincios.

Spectacolul lui Tompa e străbătut de simboluri şi corelări interteatrale (*Unchiul Vania*) ce stabilesc unitatea unei lumi recognoscibile, dar şi o anumită etanşeitate a ei. Pe lângă cele despre care am vorbit – mantaua Tatălui, canapeaua roşie, groapa cu apă – să nu omitem dramatismul simbolic din acea vibrantă rotire a titirezului. Toţi îl urmăresc încordaţi, pătrunşi, emoţionaţi, chiar dacă nu pricep de ce, într-o tăcere gravă în care se aude doar sunetul subţire al mişcării de rotire, până când titirezul se va opri într-o rână...

În această lume cehoviană, concentrată în simboluri, şi la Tompa, şi la Ada Lupu, prezenţa militarilor capătă o importanţă deosebită pentru ritmul vital al spectacolelor, dar şi pentru contextualizările energic semnificative.

La Ada Lupu, rolul destabilizator al militarilor este enorm în plictiseala oraşului de provincie. Odată sosiţi acolo, tobele şi trompetele răsună, se pornesc petrecerile, fierb samovarele, veselia ofiţerilor cu „tararabumbiri" este molipsitoare, oricât de banal ear fi glumele – acum, aventurile amoroase sunt plăceri inevitabile. Opinia regizoarei este fermă: „Sunt nişte militari care nu luptă. Care stau şi petrec. Stau şi cuceresc femei". Deseori le scapă câte un gest cazon, ca lui Verşinin care îl scoală pe Andrei de pe scaun, cu o lovitură viguros aplicată în spătar...

La Tompa Gábor, imaginea garnizoanei are o sorginte mai depărtată, de „zgomot şi furie", parcă. Imaginea percepută prin transparenţa perdelei de fundal, când statuia vie a comandantului bărbos e transportată cu mare voioşie, pe un „tararabumbiri" cântat plin de avânt. Sau, ca aceea a soldaţilor împărţind resturile de la masa ofiţerilor, supa din castron, băutura din pahare. La petrecerea intens dinamizată, acordeonistul saltă pe vine, în ritm de cazacioc, şi e răsplătit cu vodcă turnată pe gât. Militarii animă cu energia lor neconsumată în acel cantonament provizoriu. Ei aduc altă viaţă oraşului de provincie, plecarea lor fiind „resimţită ca un adevărat dezastru". Unul după altul, pedalând nepăsători pe biciclete, cu aripi de îngeri sau de păsări călătoare, ei alcătuiesc fundalul de linişte inocentă a unui final de spectacol promiţând (mecanic/ironic): „pacea şi fericirea vor coborî pe pământ". Dar ultimele cuvinte: *„Dacă am şti! Dacă am şti!"* ne îndeamnă să regândim cele văzute şi auzite. Până şi aceste cuvinte.

Theodor-Cristian POPESCU

Actor

Actor? Unde? Liber-profesionist!? Atunci marcați „fără ocupație".

Astfel a fost „îndrumat" un prieten de către o funcționară a statului, la completarea unei cereri oarecare.

Această confuzie în ceea ce priveşte statutul unei profesii care peste tot în lume e asociată cu libertatea cea mai deplină se datorează ezitărilor noastre de aproape douăzeci de ani în a ne imagina actorii de teatru şi altfel decât „legați de glie". Dacă regizorii şi scenografii au reuşit să-şi câştige libertatea de mişcare, există o marjă tot mai îngustă de funcționare pentru actorii „colaboratori", prioritatea la distribuirea într-un spectacol de teatru având-o întotdeauna cei „angajați". De aceea şi sindicatele actorilor sunt preocupate exclusiv de negocierea unor avantaje pentru cei angajați şi deloc de reglementarea condițiilor de colaborare în teatru şi în domeniile audio-vizuale pentru actorii liber-profesionişti.

Teatrul românesc, ca instituție de stat, este terenul unui experiment care încearcă să îmbine forme socialiste de organizare a muncii, bazate pe colective, cu unele capitaliste, caracteristice unei piețe libere, bazate pe exploatarea potențialului individual.

Pentru că funcționează în sistem de repertoriu, păstrând spectacolele realizate timp de mai mulți ani şi programând reprezentațiile în alternanță, un teatru de stat are nevoie de o trupă de actori şi tehnicieni pe care să se poată baza. Iar sistemul cel mai ieftin din punctul de vedere al statului-finanțator este cel în care nici actorii, nici tehnicienii, nu-şi pot negocia participarea, ci se prezintă în bloc „la serviciu", oferindu-li-se în schimb un salariu lunar fix, pe categorii. De aceea, în bugetul unui teatru, fondul de salarii e sacrosanct, directorul neputând schimba destinația unei sume de bani din acest fond. El se comportă cu un regizor invitat ca un manager cu puteri reale, negociind un contract de drepturi de autor, dar cu un actor sau tehnician din subordine, ca un administrator care nu poate decât eventual premia sau sancționa un angajat pe care l-a moştenit şi pe care îl transmite mai departe. Astfel, persistă o anumită confuzie în ceea ce priveşte strategia unui director: va reuşi să invite (şi să plătească) actori capabili să servească o anume viziune sau îşi va limita viziunea la ceea ce pot cei pe care statul îi plăteşte oricum în instituția pe care o conduce? Cu alte cuvinte, se va comporta ca un manager cultural sau ca un administrator?

Din punctul meu de vedere, problema are un aspect *moral* şi unul *economic*.

Mi se pare imoral ca teatrul românesc să continue să-şi bazeze funcționarea pe exploatarea de tip sclavagist a actorilor şi a tehnicienilor. Mai mult, folosindu-i pe cei prinşi în sistem în defavoarea celor liberi pe piață, sistemul teatral de stat afectează negativ ambele categorii: el creează un fel de monopol, cu influențe asupra întregului mod de existență al actorilor, care au astfel o marjă extrem de îngustă şi complet nereglementată de negociere a colaborării lor în teatru, în România neexistând un real sindicat al actorilor, de tip Equity, şi sunt nevoiți să se lase exploatați în ambele situații.

Aspectul economic e evident, fiind strâns legat de cel moral: odată eliberați actorii şi tehnicienii din acest sistem sclavagist, ei vor trebui plătiți diferențiat şi real. În consecință, bugetele teatrelor vor trebui, mai mult ca sigur, mărite substanțial.

Vom fi vreodată pregătiți pentru acest lucru? Chiar dacă aceasta ar duce la limitarea drastică a activității sau eventual la închiderea unor teatre de către administrații locale nepregătite să suporte bugete culturale reale? Vom considera oare la un moment dat că merită riscul?

Constantin PARASCHIVESCU

Aventuri lirice

În ciclul de conferințe al Teatrului Național, distinsul om de cultură Neagu Djuvara a fost prezent pentru a treia oară, în ultima zi a lunii mai a.c., într-o ipostază inedită, aceea de „interpret de poezie! Precedenta sa apariție a avut ca temă istoria, mai bine zis istoria politică mondială ce a întreținut tensiunea conflictelor armate şi nearmate timp de opt decenii, *Războiul de 77 de ani (1914–1991)*. De data asta, domeniul poetic, care l-a atras din fragedă vârstă şi pentru care a nutrit o statornică preferință (a cumpărat o carte cu poezii de Eminescu la 9 ani!) ne-a dezvăluit în persoana sa nu numai un bun cunoscător al genului liric, dar şi un inteligent recitator, care, cu cartea în față, transmite limpede şi atent înțelesurile, sugestiile şi rezonanțele particulare ale versurilor, nu sonoritatea lor declamatorie. Interpretează ca o lectură intimă, pentru sine, adâncit în descoperirea universului magic al „cuvintelor potrivite" şi curiozitatea desluşirii tainelor existenței.

Pentru cine îl cunoaşte mai puțin, e desigur o surpriză şi un plăcut prilej de a-i întregi biografia aventuroasă, marcată de opțiuni îndrăznețe şi riscuri. Pentru că nonagenarul de astăzi, născut în timpul Primului Război Mondial, în 1916, cu studii la Paris, a participat în cel de-al Doilea la campania din Basarabia şi Transnistria, a fost angajat în 1943 la Ministerul de Externe şi trimis apoi, la 23 august 1944, curier diplomatic la Stockholm pentru reluarea negocierilor de pace cu U.R.S.S. E numit secretar de legație în Suedia, funcție pe care o deține până în 1947, când, după instaurarea regimului comunist, decide să rămână în străinătate. În foaia de prezentare pusă la dispoziție la conferință, se spune chiar că a fost, în timpul războiului, „şef în serviciile occidentale de spionaj". O viață aventuroasă, deci, care în afara țării continuă cu diferite acțiuni în cadrul exilului românesc şi între anii 1961–1984, peste două decenii, consilier diplomatic şi juridic în Africa, la Ministerul de Externe din Niger. S-a întors în țară în 1990, a devenit profesor asociat la Universitatea din Bucureşti, membru de onoare al Institutelor de istorie „A.D. Xenopol" din Iaşi şi „Nicolae Iorga" din Bucureşti.

Periplul său poetic a cuprins o selecție proprie din cinci poeți români şi cinci francezi, precedată de câte un scurt expozeu pentru fiecare. Ținând să precizeze că nu e critic literar, mărturiseşte că e o mare îndrăzneală să aleagă dintre multe nume valoroase numai anumiți poeți şi din creația lor numai anumite titluri, câtă vreme atâția şi altele sunt la fel de buni şi bune. E doar o selecție subiectivă. Relevând valoarea şi muzica poeziei române, a ales o pagină sugestivă de basm din *Făt-Frumos din tei* de Eminescu, apoi Arghezi, cu câteva stări intime şi revelații (*Melancolie, Mâhnire, Duhovnicească*), matematicianul-poet Ion Barbu (cu unul dintre sonetele sale postbelice şi celebrul *După melci*), câteva stihuri de expresie lirică din creația lui Lucian Blaga (*Frumoase mâini*, ochii din care tainic curge noaptea, în *Izvorul nopții, Călugărul bătrân* aşteptând răcoarea sfârşitului, *Scrisoare*). Încununează seria românească cu cel pe care-l numeşte foarte iubit, Nichita Stănescu, autorul unei poezii cu totul speciale, „cel mai filosof dintre poeții noştri", din care preferă, la fel, versuri mai lirice (*Ploaie în luna mai, Basorelief cu soldați,*

Scurtă baladă, Frica). Tot cinci poeți alege din literatura franceză, cam din același timp în care apărea la noi Eminescu. Mai întâi Baudelaire, cu care „începe poezia modernă", precizează dânsul, și anticipează ce a prezis Verlaine mai târziu în arta sa poetică, muzica versurilor (și auzim într-o frazare franceză impecabilă, frângerea regescului zbor al albatrosului, vraja brunei mulatre, cele trei însușiri ale frumosului, „luxe, calme et volupté" etc.), în continuare, doi lirici cu prenumele Paul – Verlaine și Valéry. În legătură cu primul, își mărturisește o ciudățenie subiectivă de simpatii și antipatii, relația nefericită în acest caz a poetului cu demonicul Rimbaud, care i-a afectat creația și viața. Reproduce trei poezii din Valery, cam tot atâtea din „ciudatul, foarte ciudatul" zice dânsul, Antonin Artaud, binecunoscut și oamenilor de teatru, inițial poet suprarealist, cu obsesii morbide, pentru a-l evoca în cele din urmă pe „cel ce a produs o cotitură în poezia franceză și occidentală", adevăratul *vagabond al sufletului*, Guillaume Apollinaire, cu câteva poeme (*Quatre jours, mon amour*, *L'alouette* ș.a.) toate, interpretate într-o franceză expresivă, ca o muzică elegantă, din care se răsfrâng anii plini de experiențe insolite de la Paris și din exotica Africă.

PE DRUMUL CEL BUN

Ion JURCA ROVINA

Monolog halucinant despre agresarea feminităţii

Într-o revenire benefică „acasă“ după renovarea sălii, Teatrul German de Stat din Timişoara, vrând parcă să-şi răsplătească publicul pentru lunga perioadă în care a fost nevoit să se lase încercat de condiţiile precare oferite de spaţiul aflat în reparaţie, a prezentat în premieră, spre încheierea stagiunii, celebrul musical *Sunetul muzicii.* Un spectacol frumos, dar greu de scos la rampă, cum zicea directorul instituţiei, Lucian Vărşăndan. Chiar dacă există şi aici, ca la Teatrul Maghiar, o experienţă a acestui gen de montări, de data aceasta, proba de nivel pentru tânăra regizoare Simona Vintilă (actriţă a teatrului) şi actorii din distribuţie a dat-o colaborarea cu solistul Cristian Rudic de la Opera Română, un nume cunoscut şi pe scenele austriece. De altfel, teatrul apelează, în ideea strict valorică a spectacolelor sale, la susţineri din afară. Drept urmare: spectacole în viziuni originale (şi pentru valorizarea trupei), cum au fost în actuala stagiune *Ultimul incediu* de Dea Loher, cu regizor, scenograf din Germania, sau *Cântăreaţa cheală,* avându-l ca director de scenă pe Alexandru Dabija.

O fericită lucrare de distribuire în roluri întreţine instituţia, prin tradiţie, cu Secţia germană de teatru de la Facultatea de Muzică a Universităţii, sursă permanentă de actori. Mai mult, sunt preluate şi unele spectacole lucrate cu studenţi de cadrele didactice de la catedre. Precum este cazul premierei cu piesa ***Avem toate aceeaşi poveste*** de Dario Fo & Franca Rame, prezentată la încheierea stagiunii. Piesa-monolog este interpretată de tânăra actriţă Olga Török, reprezentând lucrarea ei de licenţă de anul trecut. Impresia bună lăsată, în aprilie anul acesta, la Festivalul Internaţional „One man Show-Gala Star“ din Bacău a fost un motiv în plus pentru includerea spectacolului în repertoriul teatrului, teatru a cărui angajată este de acum interpreta.

Un monolog având ca model *Mistero Buffo* al lui Dario Fo, din perioada anilor '70, este această poveste rostită de o tânără după impactul cu bărbatul întâlnit. În orgoliul emancipativ, dar şi în durerea care o interiorizează, Fata (generic pentru toate tinerele) trece prin câteva stări existenţiale, graviditatea, refuzul de a face avortul în momentul perceperii lui, cu toate consecinţele, prima revoltă împotriva bărbatului („de ce nu le e dat şi bărbaţilor să nască?“), naşterea copilului. Până aici, povestea curge ca o confesiune pe care Olga Török o imprimă personajului său cu accente dramatice, de victimă naivă a agresivităţii masculine, dar şi cu reculegeri de luciditate şi cu explozii satirice, ori cu reacţie de sorginte ancestrală împotriva datelor prestabilite naturii feminine.

O schimare bruscă se produce în monologul care, în totalitatea lui, durează pentru spectator doar 35 de minute. De aici, actriţa are de rostit şi de exemplificat (cu nişte figurine) o povestire care devine un ciudat cântec de leagăn, cu un joc grotesc şi păpuşăresc, parabolă onirică, în care se multiplică personajele: fata şi păpuşa ei, cu bărbaţii care le agresează (motanul roşu, piticul, inginerul electrician), în final păpuşa devenind obiectul răzbunării într-o viziune exprimată violent, folosind un limbaj scatologic. După care, Fata, eliberată de propria psihoză, se regăseşte cu

bebeluşul în braţe, acceptându-şi condiţia. Un fel de împletitură cu fire de intimitate, agresivitate satirică, comic, grotesc până la vulgaritate (limbajul licenţios e cultivat, se vede, în limbile europene) are de făcut în jocul ei tânăra interpretă. Textul pare un eseu rezumativ dintr-un discurs-maraton despre agresarea feminităţii, expus scenic de Olga Török cu tensiune, într-un timp condensat. E nevoie de concentrare mentală şi de mijloace de expresie pe care (precum a dovedit-o şi în rolul Mary, din *Cântăreaţa cheală*), ea le are încă din facultate şi le câştigă pe scenă.

Teatrul German de Stat Timişoara – Avem toate aceeaşi poveste (Wir haben alle die gleiche Geschichte) **de Dario Fo & Franca Rame. Traducerea în limba germană: Renate Chotjewitz-Häfner. Îndrumarea artistică: Enikö Benczö. Leight-design: Stephan Andreas Darida. Decorul şi costumele: Vasile Iscru. Cu: Olga Török. Premiera: 21 iunie 2009.**

Iulia DAVID

T.G.S.T. la Odeon

După ce am urmărit turneul bucureştean al **Teatrului German de Stat timişorean**, nu pot şi nici nu-mi propun să fac un top al actorilor sau al regizorilor ale căror producţii au fost prezentate între 27 şi 29 mai pe scena Teatrului Odeon. Nici nu ar fi relevant. În schimb, am un *feeling* clar: din Timişoara continuă să vină aer de Vest.

Trupa Teatrului German de Stat a adus cu sine o parte din atmosfera degajată a unui oraş relaxat şi din conştiinţa unei comunităţi care ştie că la muchia dintre Occident şi Orient nu ai cum să nu fii *altfel* şi să nu guşti din beneficiile a două tradiţii culturale (şi dacă ar fi doar două!...). Nu ştii şi nici nu e important pe ce teritoriu te afli: actori germani care stăpânesc bine limba română, actori români vorbitori de limba germană, regizori români şi regizori germani invitaţi să-şi pună la treabă energiile şi *background*-urile culturale pentru a sparge barierele de limbă şi pentru a servi un public care trebuie să se omogenizeze prin spectacol. Poate de aici succesul prezent al teatrelor minorităţilor maghiare şi germane din România. Germani sau unguri, pentru românii de aici, români pentru ungurii şi germanii de acolo, ei trebuie să reuşească de două ori: să-şi menţină identitatea şi să spargă bariera lingvistică. Iar reuşita lor se datorează în primul rând legăturii strânse pe care aceste teatre o au cu publicul lor, lucru care nu se mai vede foarte clar în spectacolele mai marilor sau mai micilor teatre din Bucureşti şi din ţară.

Foto: TGST

Pool (No water) de Mark Ravenhill.
În prim-plan Ioana IACOB

Selecția prezentată la Odeon a cuprins patru spectacole recente, regizate de patru creatori din generații și spații diferite: *Albă ca Zăpada și cei șapte pitici*, o dramatizare după basmul fraților Grimm, scrisă și regizată de Simona Vintilă; *Cântăreața cheală* în regia lui Alexandru Dabija, pe care îl prinde în continuare bine apropierea de formula Ionesco; *Ultimul incendiu*, premiera pe țară a celui mai recent text al dramaturgului Dea Loher, pus în scenă de regizoarea germană Cornelia Crombholz, și *Pool (no water)* de Mark Ravenhill, montată de tânărul actor convertit la regie, Alexandru Mihăescu.

Propunerea repertorială variată a TGST ar fi trebuit să adune în sala Odeonului public mult și de toate categoriile. Dacă nu din curiozitatea de a privi o trupă entuziastă și tânără (media de vârstă a actorilor este de 29 de ani), măcar pentru ocazia descoperirii unor texte noi și incitante (și aici chiar nu mă refer la *Albă ca Zăpada*). Nu a fost cazul – ori poate pentru că atunci când nu au girul vreunei „egide" sau al unui selecționer, bucureștenii nu sunt foarte interesați/curioși de ce se întâmplă prin alte spații ori poate pur și simplu vreun departament de promovare nu și-a făcut bine treaba.

Totuși, ca să vedem partea senină a cerului chiar și atunci când plouă, cert e că cea mai frumoasă primire, din partea celui mai sincer public, a avut-o ***Albă ca Zăpada***. Un spectacol muzical curat, frumos privirii (scenografia aparține Getei Medinski), din care copiii au știut ce să aleagă: *cheese-pop*-ul *Albei ca Zăpada* (Daniela Török) a fost eclipsat de pasajele *rock* ale *mașterei* (Dana Borteanu), la auzul cărora vecinii mei de rând și-au întors șepcile și au început să bâțâie sincer. E semn că puștii au și ei trendurile lor și că, dacă Albă ca Zăpada ar fi putut câștiga cu succes Eurovizionul copiilor acum 20 de ani, lucrurile nu mai stau la fel azi. După spectacol, am încercat să strâng impresii de la spectatorii gălăgioși. Cireașa de pe tortul acelei dimineți pline de energie a fost răspunsul pe care mi l-a dat o fetiță pe cât de mică, pe atât de sigură pe ea: „Să știi că mi-a plăcut mult filmul". Din acel moment, nimic nu a mai contat.

Câteva ore mai târziu, în seara aceleiași zile, publicul Odeonului a redevenit serios. Breasla era pregătită pentru ***Cântăreața cheală***, cel mai recent și primul spectacol al lui Alexandru Dabija pe scena TGST. Regizorul îl restituie pe Eugène Ionesco în forma unui clasic al timpului său, ale cărui contribuții substanțiale în discursul dramatic de după al Doilea Război Mondial sunt binecunoscute. De altfel, decorul și costumele lui George Petre pătrund direct în inima epocii moderne: o secțiune dintr-o casă a anilor '50 recreează jocul geometric de volume, forme și culori în care își găsește atât de bine locul logoreea personajelor ionesciene. Jacques Tati, care prin Vila Arpel din *Mon Oncle* a dat umanității cel mai comic și absurd personaj principal neînsuflețit, spunea despre arhitectura anilor '50 în care găsea forma absolută a dezumanizării: „ar trebui să se elibereze nu doar permise de construit aceste clădiri, ci și permise de locuit în ele". În primul său text de teatru (1950), Ionesco a surprins imaginea unei lumi aflată în descompunere în relație cu spațiul și vorbele. De aceea, într-un spațiu aproape aseptic, chiar dacă extrem de colorat, își desfășoară viața intimă și socială (care chiar par a se confunda în spectacol) gazdele, *Domnul* și *Doamna Smith* (Radu Vulpe și Ioana Iacob), servitoarea lor, *Mary* (Olga Török), și invitații: *Domnul*, *Doamna Martin* (Rareș Hontzu și Isolde Cobeț) și un *căpitan de pompieri* (Boris Gaza). Naturalețea actorilor face discordanță și pune în valoare discursul fracturat al personajelor, formalitățile fără conținut, limbajul mecanic, cuvintele scoase din context, alăturate după un principiu

logic cunoscută numai de Ionesco. În această lume educată după principiile etichetei sociale, fiecare stă alături de ceilalți, dar comunică separat. Mecanica actului sexual dintre Mary şi căpitan reduce un gest viu la un fenomen dintre două păpuşi mecanice. Țin trează atenția pe parcursul reprezentației: vioiciunea Olgăi Török şi asemănarea ei cu Vanessa Paradis, dicția impecabilă a lui Boris Gaza, fluiditatea Ioanei Iacob, fermitatea Isoldei Cobeț. În costumul său de scenă, Rareş Hontzu te face să crezi că s-a născut în epoca greşită. E din Ionescu!

A doua zi a turneului a continuat cu ***Ultimul incendiu***, un spectacol al regizoarei Cornelia Crombholz pe un text pentru care Dea Loher a primit în țara sa natală, Germania, distincția Dramaturgul Anului 2008. Un text şi o montare în deja buna tradiție a teatrului postdramatic, în care personajele îşi expun narațiunea, şi când interacționează, şi când se află singure în fața publicului. În prolog şi în epilog, toți actorii stau la masă şi îşi spun povestea de început şi de final ca un cor antic conştient de mijloacele unei reprezentații. Este vorba despre un accidentul unui copil în care, ca într-un domino, sunt implicați mai mulți membri ai unei comunități: *Olaf* (Horea Săvescu) gonea cu maşina *Karolinei*, o pictoriță cu sâni amputați (Andrea Nistor), urmărit de *Edna* (interpretată cu forță de Simona Vintilă), o polițistă care crede că el e un terorist dat în urmărire. Bineînțeles, evenimentul se extinde şi asupra familiei: *părinții* (Ioana Iacob, într-o ipostază mai intensă decât în prima seara; Rareş Hontzu) şi *bunica* (fragil interpretată de Ida Jarcsek-Gaza). Toți sunt infectați de întrebări şi vină, toate viețile sunt marcate şi caută, din acest moment, o formă de evadare; inclusiv singurul martor la accident, *Rabe* (Georg Peetz, într-un joc concentrat şi puternic), un fost soldat care transformă durerea mamei în terapie sexuală; inclusiv tatăl, care îşi caută alinarea în brațele pictoriței; inclusiv bunica, atinsă de Alzheimer şi ucisă de tată. Moartea copilului devine, cum spunea George Banu într-un eseu în care analiza acest motiv teatral, „un reziduu al destinului tragic, orb şi imprevizibil", un motor care modifică relațiile, declanşează autoreflecția, favorizează introspecția. În spectacolul fluid al Corneliei Crombholz, cu timpi marcați de un soundtrack pe alocuri răvăşitor (Cat Power cu *Sea of Love* este doar o părticică), dar uneori prea prezent, Dea Loher nu oferă un răspuns, ci pune o întrebare: vina şi responsabilitatea sunt în noi sau sunt predestinate?

Ultimul spectacol al turneului, o montare în regia lui Alexandru Mihăescu pe textul din 2006 al dramatugului englez Mark Ravenhill – ***Pool (No Water)*** – s-a detaşat de restul spectacolelor prin provocarea lansată actorilor de a susține fizic intensitatea acestui text. Creat în urma unei colaborări experimentale între dramaturg şi trupa londoneză Frantic Assembly, cunoscută pentru spectacolele sale de mişcare, în care exprimarea prin intermediul mijloacelor fizice este extrem de elaborată, dar nu presupun eliminarea textului, *Pool (No Water)* este povestea angajată moral şi social a patru tineri artişti frustrați de lipsa de succes. Personajele nu au nume, identități, semn că lumea contemporană este una a comunităților, nu a individualităților. Când se duc să îşi viziteze o prietenă, o artistă bine cotată, îi încearcă invidia. Când ea, după un party cu droguri, se aruncă în gol în propria piscină, uitând că a fost golită, cei patru o urmează la spital. Şi încep aici să lucreze la opera lor de artă, exploatând pervers în numele artei, prin film şi fotografie, corpul bolnavei inconştiente. Canavaua lui Ravenhill este o fabulă contemporană despre identitatea şi statutul artistului azi, valoarea şi relativitatea unei opere de artă, despre prietenie, despre limitele sociale ale ființei umane. În spectacolul TGST nu s-au explorat decât pasager aceste zone, nu s-a încercat o nuanțare a personajelor, o apropiere a publicului de cele patru suflete rătăcite în artă şi societate

Olga TÖRÖK în *Cântăreața cheală* de Eugen Ionescu

prin crearea unui contrapunct şi a unei tensiuni față de agresivitatea textului. De la început până la sfârşit ele cântă pe aceeaşi notă şi seamănă unul cu celălalt în discursul fizic şi interpretare. Din păcate, disponibilitatea şi efortul actorilor (Christine Cizmaş, Ioana Iacob, Ramona Olasz, Horia Săvescu şi Radu Vulpe) nu sunt nuanțate teatral de către directorul de scenă; nici proiecțiile, nici demersul coregrafic nu sublimează asperitățile realității textuale. În spectacol a existat însă un moment de adevăr: cu puțin înainte de final, actorii s-au oprit din jocul fizic extrem de solicitant pentru o pauză (dar au rămas pe scenă, nedesprinzându-se total de personajele lor), care să tragă o gură de aer, care să fumeze o țigară, ni l-au prezentat pe regizorul lor tehnic şi ne-au spus: „Hai că nu mai e chiar aşa mult!". După care şi-au reluat din nou alergătura. A fost secvența din spectacol care mi-a amintit că suntem acolo unii pentru ceilalți, un moment frumos care le-a dat (abia atunci!) cu adevărat viață personajelor de pe scenă.

Mircea MORARIU

Musicalul la vreme de criză

Oricât de familiare i-ar fi criticului „învățăturile“ ce îi cer să nu cuteze a compara vreodată spectacolul de teatru cu cel cinematografic, căci cu totul altele sunt legile şi mijloacele care guvernează cele două arte, e clar ca lumina zilei că şi criticului, fiind om, nu îi este nicidecum la îndemână să îşi scoată din minte filmul *Sunetul muzicii* din 1965, regizat de Robert Wise, ori să îi uite pe interpreții principali, Julie Andrews si pe Christopher Plummer, sau pe adolescenții şi copiii ce interpretau admirabil odraslele căpitanului cântăreț. Cu atât mai mult cu cât criticul în cauză a văzut filmul în copilărie, i-a plăcut, l-a mai revăzut de câteva ori şi iarăşi i-a plăcut, chiar dacă între timp a devenit matur şi a aflat de la confrații săi ce comentează producții cinematografice că „nu există în film valori scenografice neobişnuite, coregrafice ori interpretative“ şi că „superlativul se află în muzică; nu numai în coloana sonoră, ci şi în substanța muzicală a unor numere, care, în regia lui Wise, trec rampa pentru a deveni bucăți de cinema“. Aşa încât criticul cere îngăduință şi mărturiseşte cinstit că, în timp ce urmărea spectacolul Teatrului German de Stat din Timişoara cu *musicalul* lui Richard Rogers, nu a putut să nu îşi amintească secvențe de film. Să le suprapună peste ceea ce vedea acum. Se încumetă scriind cele ce urmează să depună efortul de a face abstracție de amintiri, în mod fatal subiective, şi să judece producția timişoreană drept ceva „independent“, ca produs estetic de sine stătător.

Nu încape îndoială că misiunea regizoarei începătoare Simona Vintilă nu a fost una deloc simplă. Mai întâi, fiindcă nu e nicidecum suficient pentru reuşita spectacolului că instituția producătoare are în Dana Borteanu (*Maica Stareță*) o actriță cu o voce aparte. Nu ajunge că Daniela Török, interpreta merituoasă a *Mariei*, şi Boris Gaza (*Rolf*) stau şi ei bine la capitolul voce. E nevoie de un număr mare de repetiții ca să nu se vadă tracul de dinaintea abordării ariilor-cheie, e nevoie să nu apară accidente de sonorizare, mai e nevoie şi de puțin noroc. În seara premierei, nu toate aceste condiții au fost îndeplinite. Din păcate.

În al doilea rând, nu ajunge că pentru rolul *Căpitanului von Trapp* s-a făcut apel la un bariton de la Opera Română din Timişoara, Cristian Rudic. E necesar mult tact regizoral pentru a-l convinge pe un artist liric să renunțe la o seamă de poncife care, vrând-nevrând, îl determină să facă un pas în fată atunci când îi vine rândul să cânte o arie, să o cânte şi apoi să lase loc pentru aplauze, aşa cum ştie el că sunt legile casei de unde provine. Simona Vintilă mai are şi ea nevoie de un pic de experiență pentru a dobândi acest tact.

În al treilea rând, se ştie cât de greu şi cât de riscant e, chiar şi pentru un director de scenă cu experiență, să monteze spectacole în a căror distribuție sunt copii şi adolescenți. Indiscutabil, ei aduc cu sine inocență, farmec, delicatețe, dar şi mult imprevizibil. Le-au adus pe toate Harald Weisz, Antonia Popa, Miro Diaconu, Alma Diaconu, Bianca Caraiman, Caroline Bicu, dar aş fi dorit ca interpreții copiilor căpitanului von Trapp să fie mai mult ajutați de corepetitoarea Csibi Andrea şi de coregrafa Helen Ganser.

În al patrulea rând, se cuvine spus că sala Teatrului German de Stat din Timişoara nu are dimensiuni suficient de mari pentru spectacole de acest gen. Nu dispune de fosă pentru orchestră. Plasată în fața artiştilor, orchestra dirijată de Peter Oschanitzky, i-a cam acoperit pe unii dintre ei, ceea ce, conjugat cu erorile

tehnice de care am amintit mai sus (microfoane nedeschise la timp), le-a accentuat unora disconfortul.

Actorii, cântăreții şi figuranții distribuiți în celelalte roluri (Ida Jarcsek-Gaza, Tatiana Sessler, Rareş Hontzu, Olga Török, Magyari Etelka, Isolde Cobeț, Ina Ionescu, Ramona Olasz, Csibi Andrea, Annemarie Waldek, Andrea Wolfer, Vali Velimirovici, Andrea Nistor, Radu Vulpe, Iosif Csorba, Constantin Necula, Francisc Nedelyov, Iosif Kobau) şi-au făcut datoria, dar ca lucrurile să iasă cu adevărat bine era necesar un plus de figurație, era nevoie de cor, era nevoie de un decor mai sofisticat, mai rafinat (Geta Medinski), de costume mai luxoase (Traian Zamfirescu), adică de toate acele ingrediente fără de care nu prea e imaginabil un musical adevărat. Toate acestea costă şi nu costă deloc puțin. Lucru mai greu de împlinit în vreme de criză. Nu are aşadar nici un rost să ne mirăm că *Sunetul muzicii* de la Teatrul German de Stat din Timişoara e un *musical* de criză. Şi nici ca cineva să se supere pe critic că a gândit şi a scris asta. Ori că l-a judecat ca atare.

Teatrul German de Stat din Timişoara – Sunetul muzicii. **Muzica: Richard Rogers. Textele cântecelor: Oscar Hammerstein II. Regia: Simona Vintilă. Decoruri: Geta Medinski. Costume: arh. Traian Zamfirescu. Dramaturgia: Cornelia Winkler. Coregrafia: Helen Ganser; Corepetitor: Csibi Andrea. Light design: Lucian Moga. Cu: Cristian Rudic, Daniela Török, Ida Jarcsek-Gaza, Tatiana Sessler, Rareş Hontzu, Boris Gaza, Olga Török, Haral Weisz, Antonia Popa, Miro Diaconu, Alma Diaconu, Bianca Caraiman, Caroline Bicu, Dana Borteanu, Magyari Etelka, Isolde Cobeț, Ina Ionescu, Ramona Olasz, Csibi Andrea, Andrea Waldeck, Andrea Wolfer, Vali Velimirovici, Andrea Nistor, Radu Vulpe, Iosif Csorba, Constantin Necula, Francisc Nedelyov, Iosif Kobau. Data premierei: 13 iunie 2009.**

SPECTACOLE

Mircea MORARIU

Disecând Revoluția

1. Georg Büchner s-a născut în anul 1812. A avut parte de o trecere meteorică prin viață, căci s-a stins la numai 24 de ani. La fel de meteorică i-a fost trecerea prin viața literară. Nu a avut răgazul de a scrie decât trei piese de teatru, dar care înseamnă tot atâtea capodopere şi încercări de rezistență pentru talentul oricărui regizor. Un spectacol reuşit cu una dintre piesele sale înseamnă, pentru orice director de scenă, cam tot atât cât reprezintă o izbândă cu una dintre marile piese shakespeariene ori cehoviene. Büchner ne-a lăsat delicata şi sublima *Leonce şi Lena* (1836), o meditație despre fatalitatea istorică, ce se cheamă *Moartea lui Danton*, scrisă în 1835, şi o alta despre fatalitatea socială – *Woyzeck* din 1836. Max Reinhardt a fost cel care, în a doua parte a anilor '20 din secolul trecut, l-a descoperit pe Büchner şi l-a impus pe scenă ca peun mare dramaturg. El a montat ***Moartea lui Danton*** în anul 1927, la Teatrul *Grosses Schauspielhauss* din Berlin, dar şi la Viena în anul 1929, cel mai semnificativ fiind însă spectacolul realizat la Salzburg. Se pare că în toate versiunile scenice pe care le-a găsit pentru piesă, Reinhardt a fost preocupat cu predilecție de atmosferă. Un alt regizor, Karl Heinz Martin, a lărgit implicațiile ideatice şi politice ale textului, slujindu-se – în demersul lui – de completarea dramaturgiei spectacolului pe care l-a înfăptuit cu piesa lui Büchner, de scrierile lui Romain Rolland, care, după cum se ştie, a încercat în câteva rânduri, să scrie piese pe tema Revoluției Franceze, cea mai izbutită fiind *Robespierre*, din anul 1939. Demersul lui Karl Heinz Martin a vizat durarea unui amplu tablou de epocă. Otto Falckenberg, socotit unul dintre cei mai mari şi mai autentici regizori expresionişti, s-a dovedit interesat, în spectacolul său, de surprinderea avântului maselor revoluționare din Franța, topind chipul eroului în învolburarea colectivă.

Ideologii nazismului şi-au dat seama de potențialul exploziv al piesei lui Büchner şi au interzis reprezentarea ei. Au înțeles, poate, că în scrierea lui, dramaturgul nu lua Revoluția Franceză „ca un bloc", vorbea despre câte fărădelegi se comit în numele libertății, despre drepturile omului şi ale cetățeanului, despre cât de uşor s-a trecut de la proclamarea la încălcarea lor, cenzorii berlinezi dovedindu-se mai vigilenți decât omologii lor aflați în slujba „profesioniştilor" Marii Terori Bolşevice, cărora le-a plăcut să asocieze Revoluția Franceză cu ceea ce se chema Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, nebăgându-se însă de seamă că ceea ce conferă premisa „răscolirii problematice", cum ar spune Camil Petrescu, a textului lui Büchner, dar şi a realității rezumate de el, e surprinderea prăpastiei dintre evenimentele din 1789 şi cele din 1793. De altfel, propaganda stalinistă punea semnul de egalitate între Clubul Iacobinilor şi Partidul bolşevic.

După război, *Moartea lui Danton* a revenit în repertoriile germane, fiecare nou spectacol cu adevărat important pe care l-a prilejuit piesa lui Georg Büchner, descoperind în ea un alt text. Un moment de referință, dar şi de cotitură în descifrarea sensurilor piesei, l-a reprezentat spectacolul realizat la „Deutsches Schauspielhaus" din Hamburg de Gustav Gründgens.

Moartea lui Danton a trecut granițele Germaniei doar în deceniul al șaselea al secolului al XX-lea: Giorgio Strehler a montat-o la „Piccolo Teatro" din Milano în stagiunea 1950–1951, Jean Vilar la „Théâtre National Populaire" din Paris în 1953, iar teoreticianul teatrului politic, Erwin Piscator, revenit în Germania, în 1952 la Marburg şi în 1956 la „Schiller Theater" din Berlin, completând golurile din text cu alte scrieri büchneriene.

Publicul românesc a avut surpriza de a descoperi piesa în toamna anului 1966, grație monumentalului spectacol al Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra", regizat de Liviu Ciulei, spectacol ce-i avea în distribuție pe regizor în rolul titular, pe Gheorghe Dinică în Robespierre şi pe Septimiu Sever în Saint-Just. Preocupat de adâncirea temei raporturilor complicate dintre om şi istorie, Ciulei a optat pentru tratarea celor 31 de tablouri, din care e compusă scrierea lui Büchner, în stilul teatrului epic de esență brechtiană, plasându-şi totuşi montarea între granițele unui teatru de factură preponderent realistă. Au impresionat monumentalitatea spectacolului, folosirea expertă a rotativei cu planuri înclinate (decorurile erau realizate de Liviu Ciulei şi Paul Bortnovschi, costumele de Ioana Gărdescu), conducerea şi omogenizarea numeroşilor componenți ai distribuției. Un an mai târziu, acelaşi Liviu Ciulei, invitat să însceneze piesa la „Schiller Theater" din Berlin, a păstrat aceeaşi formulă de spectacol a cărei eficiență fusese probată la Bucureşti. Montarea sa surprindea fluxurile şi refluxurile Revoluției Franceze, contradicțiile şi antagonismele dintre Danton şi Robespierre. În anul 1997, la Teatrul „L.S. Bulandra", Alexandru Darie realiza un spectacol intitulat *1794*, contradictoriu stilistic şi valoric, care dura mai bine de patru ore, în al cărui scenariu fragmentele din piesa lui Georg Büchner erau asociate celor din scrierile lui Romain Rolland şi Camil Petrescu.

Mai toate spectacolele cu piesa *Moartea lui Danton* par să fi aspirat la statutul de mare montare. Au mizat pe monumentalitate, pe distribuții îmbelşugate, pe figurații ample, pe spații vaste şi scenografii somptuoase, pe o scenotehnică dintre cele mai sofisticate. Nu ştiu dacă *Moartea lui Danton* a mai fost vreodată jucată undeva în lume în formula de studio, aşa cum se întâmplă în spectacolul regizat de Mihai Măniuțiu la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, care are, între altele, meritul de a deconta ideile esențiale ale textului rămas de la dramaturgul german, îmbogățite cu cele ale artistului şi gânditorului politic care e regizorul, în mai puțin de două ore de spectacol de o intensitate copleşitoare. Sunt convins de un singur lucru. Că montarea impresionează prin felul în care surprinde încărcătura tragică a evenimentelor, prin inteligența în care focalizează deopotrivă asupra delirului maselor şi prăbuşirii individualităților, prin fluidul emoțional pe care îl generează ansamblul, prin modalitatea în care tragedia politică se metamorfozează în cea a indivizilor, fără a o scăpa din vedere vreun singur moment pe prima, prin felul în care exploatează, la nivel superior, ceea ce se numeşte teatrul politic, un teatru politic autentic, deparazitat de mincinoase militantisme ideologice. Merite de necontestat care mă fac să socotesc *Moartea lui Danton* unul dintre marile evenimente ale stagiunii. Dacă nu cumva, chiar cel mai mare.

2. *Moartea lui Danton* e cel de-al doilea text din literatura dramatică büchneriană asupra căruia se opreşte atenția regizorului Mihai Măniuțiu. În urmă cu vreo patru stagiuni el realiza,tot pe scena Teatrului Maghiar Stat din Cluj,un remarcabil spectacol cu *Woyzeck*, lucrare literară despre care directorul de scenă spunea atunci că e „piesa perfectă". Tot la fel cum socoteşte că e *Conul Leonida față cu reacțiunea* atât de iconoclast montată odinioară de el la Teatrul „Odeon". Cu precizarea că pentru Măniuțiu „text perfect" nu reprezintă nicidecum ceva intangibil.

Dimpotrivă. „Textul perfect“ înseamnă atunci când scriitorul de literatură dramatică pune la dispoziţia creatorilor de spectacole o seamă de „oferte“ ce cheamă la opţiune şi la interpretare în funcţie de o idee de spectacol pe care partitura o stimulează. Dintr-o discuţie dintre directorul de scenă şi Visky András, dramaturgul spectacolului (sintagma e utilizată în sensul consolidat în spaţiul german), aflăm că Măniuţiu a aplicat *Morţii lui Danton* exact acelaşi tratament pe care i l-a aplicat piesei *Woyzeck*. Adică, a operat un decupaj în urma căruia a rezultat o suită de scene astfel asamblate, încât nu au afectat încărcătura ideatică a operei de bază, scenariul nou obţinut fiind însă în conformitate cu imaginea pe care regizorul şi-a construit-o asupra ei, în urma unui proces amplu de reflecţie întru potenţarea căruia un rol de seamă l-a avut frecventarea unor lucrări fundamentale care au apărut în Franţa, mai cu seamă în 1989, atunci când s-au sărbătorit 200 de ani de la Revoluţie. În mod evident, Măniuţiu nu putea trece pe lângă întrebarea care dă sensul textului büchnerian: ce se întâmplă cu fruntaşii, cu ideologii Revoluţiei? Întrebare căreia i s-au adăugat şi altele precum: care sunt raporturile dintre oamenii excepţionali şi momentele excepţionale din istorie? Sau: cum simt aceşti oameni excepţionali excepţionalul însuşi, mai ales atunci când excepţionalul presupune o seamă de efecte negative, dacă nu cumva chiar catastrofale. „Eu sunt artizanul Marii Terori, iartă-mă, Doamne!“ surprins în spectacol în chiar vremea în care Marea Teroare ajungea să fie resimţită drept un scop în sine, dezgolită, vidată de orice semnificaţie revoluţionară reală. „De ce am plânge moartea lui Danton?“, se întreabă mulţimea dezorientată a „cetăţenilor Republicii“, victime ale unei succesiuni de manipulări şi ale unor centre de manipulare devenite centripete. Danton e, în spectacolul lui Măniuţiu, primul care îşi conştientizează ratarea, cel dintâi care ştie că va trebui să plătească pentru eşecul său, devenind el însuşi victimă a angrenajului

pe care el însuşi l-a imaginat. De unde inacţiunea sa evidentă. Danton e fiinţa obosită, însă extrem de raţională ce realizează că a transformat Revoluţia într-o sărbătoare macabră a morţii şi a sângelui. El înţelege că îi este dat să joace acum în spectacolul morţii, că e personajul principal şi că finalul acestui spectacol este pe aproape. Că la fel de aproape e finalul temătorului, ezitantului Camille Desmoulins, al demoniacilor Robespierre şi Saint-Just, al nefericitelor Julie şi Lucille Desmoulins. Iar conştientizarea aceasta îl umanizează pe profesionistul terorii, tot la fel cum se întâmplă cu Julie, cu Lucille şi cu Camille, deveniţi din apostoli ai Revoluţiei oameni obişnuiţi. În vreme ce Robespierre şi Saint-Just sunt la antipozi. Iar fiecare dintre aceste personaje trăieşte o dramă. Un coşmar.

Tocmai de aceea, spectacolul se joacă cu publicul pe scenă şi tocmai de aceea la începutul lui, dar şi în alte momente-cheie, noi, spectatorii, suntem despărţiţi, cu ajutorul unei plase de sârmă, de personaje, unele împăcate cu soarta, altele bezmetice, altele făuritoare de noi proiecte criminale. În spatele acestei plase, „revoluţionarii" se zbat ca într-o cuşcă. O zbatere la care i-a condamnat dreptatea divină, sugerată printr-un cor al femeilor, aduse pe scenă înveşmântate precum soldaţii din vremea Revoluţiei (costumele: Carmencita Brojboiu). Măniuţiu realizează astfel, dar nu doar cu asemenea mijloace, o conjuncţie între textul lui Büchner şi marea tragedie antică, rămasă, după cum se vede, centrul de maxim interes al preocupărilor sale artistice.

De fapt, Danton a vrut zborul. Şi-a construit pentru aceasta propriul său avion de idealuri. La fel au făcut şi oamenii obişnuiţi. Numai că acum avionul acela a devenit o ruină, o epavă, în rămăşiţele căreia mai urcă din când în când, măcinat de remuşcări artizanul Marii Terori, avionul a ajuns să fie pus într-un coşciug mic, asemenea celui în care sunt puşi copiii decedaţi. Cu avioane minuscule asemănătoare se joacă bezmetic cetăţenii debusolaţi (decorul spectacolului este semnat de Tenkei Tibor).

3. De aici începe, cred, a doua operaţie la care se încumetă regizorul, dublat de gânditorul politic care e Mihai Măniuţiu. Într-un anume fel, pe urmele lui François Furet (cf. *Penser la Révolution française*, 1975), Măniuţiu ajunge să pună în dezbatere, în spectacolul său, însuşi conceptul de revoluţie. În bună parte dintre cărţile sale consacrate evenimentelor dintre anii 1789–1794, Furet operează o distincţie în ansamblul evenimentelor din care s-a constituit Revoluţia şi nu admite ca Revoluţia să fie privită ca „un bloc", ca „un tot". Una a fost, ne spune Furet, 1789, alta 1793. 1789 înseamnă Republica, dar înseamnă înainte de toate drepturile omului. „Uimitor în fenomenul francez – spunea Furet într-o emisiune televizată – este '89. E o mare surpriză. Pentru mine, una enigmatică. Totul se petrece în câteva luni, din mai în septembrie..." După Furet, Mona Ozouf, coordonatoarea unui *Dictionnnaire encyclopédique de la Révolution,* formula întrebarea dacă avem dreptul să alegem ce vrem din Revoluţie, adică dacă ne e îngăduit să despărţim drepturile omului de crimele comise împotriva drepturilor omului. Desigur, răspundea Mona Ozouf. „Iar dacă alegem drepturile omului şi le comemorăm, trebuie să o facem fără timiditate".

De fapt, Danton, sau mai exact spus acel Danton adus pe scenă de spectacolul lui Mihai Măniuţiu, e copleşit la vederea faptului că din propria lui voinţă drepturile omului şi libertăţile aduse de 1789, au fost anulate în 1793 şi s-au metamorfozat în teroare. Danton, acel Danton pe care îl vedem în montarea de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, e primul istoric, întâiul analist care optează pentru distincţii în interiorul procesului revoluţionar. Într-una dintre cele mai frapante scene din spectacol, îl vedem, în odaia lui, pe Robespierre, înconjurat de peruci, pudrându-şi propria perucă. Personajul e pradă unui acces de furie, dar şi de autoadmiraţie situat în vecinătatea nebuniei. Din una dintre multele peruci începe să se scurgă un lichid alb, asemenea laptelui. Mai apoi, substanţa respectivă se combină cu altele două şi din ele rezultă combinaţia roşu, alb, albastru, sugerând Steagul Republicii. Într-un articol, intitulat *Que vive la Révolution*, Regis Debré nota: „Toată lumea ştie că Franţa nu s-a născut în '89. Dar atunci s-a născut Republica! Atâta doar că Republica a ajuns să însemne nu *République-Liberté,* ci *République-Tuerie.* E semnificaţia pe care o capătă în spectacol cuvintele rostite, către finele acestuia de Lucille Desmoulins: „Trăiască Monarhia! Trăiască Regele Ludovic al XVII-lea!". Prin felul în care construieşte finalul spectacolului său – Lucille Desmoulins e ucisă cu violenţă, capul, figura fiindu-i izbite de zidul de sârmă ghimpată – regizorul dă semne că îl confirmă pe Pierre Chaunu, cel care credea că a comemora Revoluţia „înseamnă a comemora o ratare a istoriei noastre, al cărei bilanţ a fost atât de negativ". Iată de ce îl vedem în spectacol pe Robespierre ca un fanatic, un teribil, un înspăimântător precursor al lui Hitler, al lui Lenin, al lui Stalin, al lui Ceauşescu, al lui Goebbels, al lui Jdanov, al lui Răutu, al lui Dumitru Popescu.

Naziştilor le-a fost frică de Revoluţia Franceză şi au interzis reprezentarea piesei *Moartea lui Danton*. Bolşevicii, ne spune François Furet în monumentala lui carte *Trecutul unei iluzii. Eseu despre ideea comunistă în secolul XX*, au favorizat din Revoluţia franceză episodul iacobin. „Convenţia – scria Furet – a renunţat să pună în aplicare noua Constituţie abia votată... Dar membrii Convenţiei n-au acceptat această putere fără lege decât cu titlu temporar şi până la revenirea păcii. Bolşevicii, în schimb, au făcut din această guvernare de excepţie o doctrină, au făcut lege din guvernarea fără lege."

Marele merit al spectacolului lui Mihai Măniuţiu trebuie căutat exact aici. În felul în care, prin mijloace artistice, formulează întrebarea dacă îi e îngăduit oricărei

GALLÓ Ernö şi BÁCS Miklós

Foto: Biró István

Revoluții, ca în numele ei, să fie instituite carcera şi crima. Dacă libertatea trebuie să se metamorfozeze în sânge, în numele Revoluției. Dacă în numele unei libertăți, al unei egalități, al unei fraternități promisă, dar mereu amânată, mereu viitoare, se poate impune un *acum* al terorii şi al sângelui. Nu, răspunde spectacolul, şi o face într-un chip perfect articulat, marcat de scene uneori greu de suportat, precum e cea deja menționată, a uciderii lui Lucille Desmoulins. Când tu însuți, spectator, te simți lovit, agresat, violentat. Simți loviturile pe propriul corp, le resimți în propriul spirit. Nu mai vrei decât eliberare. Nu îți mai doreşti decât libertate. Libertate adevărată. Nu o libertate filtrată prin „necesitatea înțeleasă".

4. Bazându-se pe această solidă armătură estetico-ideatică şi în funcție de ea, Mihai Măniuțiu a operat o riguroasă şi inspirată selecție în rândul celor 31 de scene ale piesei lui Georg Büchner. A găsit un sens unitar, integrator secvențelor rămase şi a asigurat spectacolului prăbuşirii unui om, dar mai cu seamă a unor idealuri, un crescendo ce a umanizat eroul. Danton nu mai e eroul mort, nici „personajul pisc" despre care vorbea Camil Petrescu, dar nici epicureanul înzestrat cu o formidabilă poftă de viață. Felul în care Hatházy András, acest actor exemplar, unul dintre acei actori exemplari cu care se poate mândri la ora actuală „trupa lui Tompa", cum justificat numeşte azi breasla Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, e net diferit de cel în care îl contura pe acelaşi erou istoric Mircea Albulescu în *Danton* de Camil Petrescu, cu decenii în urmă montat de Horea Popescu, la Naționalul bucureştean. Nu neapărat pentru că e vorba despre o altă piesă, ci fiindcă e vorba despre un alt Danton. E un dezamăgit, un fals bonom, bonomia sa aparentă şi înşelătoarea împăcare cu soarta ascunzând neîmpăcarea lui cu nereuşita şi cu zădărnicia. Eroul e cel care înțelege că e victima postulatului, *diktatului* istoric pe care a vrut să îl impună şi dă semne că parcă se grăbeşte să se întâlnească cu sentința. Doar soarta lui Julie îl mai interesează. Julie e, la urma urmei, singurul om care i-a mai rămas în preajmă. Danton e asemenea lui Hamlet, dar un Hamlet ce nu simulează nebunia, ci care presimte că nebunia istorică pe care a generat-o îi va cere să fie, dacă nu primul om, oricum primul pion important obligat să plătească prețul.

Iar dacă *Danton*-Hatházy András e fanaticul mântuit, Robespierre, în interpretarea cutremurătoare a lui Bács Miklós e fanaticul dement. Peruca îngrijită, meticulos pudrată, ascunde sub ea o minte înfierbântată, însetată nu de nedreptate, animată nu de real elan revoluționar, ci de sânge. Robespierre e un Robespierre vampir, un Robespierre demonic, care se simte bine pronunțând discursuri ca sub influența unor droguri. *Robespierre*-Bács Miklós are înflăcărarea demențială a dictatorilor ori a aventurierilor politici. Descendenții lui se cheamă Hitler, Lenin, Stalin, Che Guevara, Fidel Castro, Hugo Chavez. Figura contorsionată a actorului, o figură devenită în scenele de delir ale discursurilor de nerecunoscut, mi l-au adus în minte pe Peter O'Toole în *Noaptea generalilor*. Ochii îi ies din orbite, fălcile se încleştează, eroul devine ceea ce, într-un cu totul alt context, Jean-Pierre Richard numea *personnage-chaudière.* Setosul de absolut e aici dispreţuitorul de rațiune, de omenesc. Ființa care a suspendat, care a anulat omenescul.

Robespierre e secundat de un *Saint-Just* pe care Galló Ernö îl concepe ca pe un Ariel al cărui unic rost e să facă rău. Un Ariel posedat de Diavol. Vedem un Saint-Just puțintel la trup, puțintel sufleteşte, puțintel la minte, dar imens în răutatea lui absolută, Un Saint-Just asemenea unui contorsionist. În contrast cu ei, *Camille Desmoulins* e intenționat creionat într-un gri şters de Dimény Áron.

Într-o fără de cusur armonizare a rolurilor, regizorul are grijă să stabilească un fără de cusur echilibru al cuplurilor. Faptul e vizibil mai întâi în chipul în care Kézdi Imola o siluetează pe Julie. Nu vedem nicidecum pe scenă un personaj lacrimogen. Doar unul plin de feminitate, de frământări, de şovăieli. Un dublu al lui Danton. O Ofelie care poate că e adusă la nebunie după ce moartea lui Danton a devenit faptă, certitudine, care bântuie lumea, tăindu-şi şuviţe de păr. Semn al iminentei sale condamnări la moarte. *Julie*-Kézdi Imola ştie că salvarea nu face parte din ecuaţia căreia îi e termen. *Lucille Desmoulins* e superb jucată de Györgyjakab Enikö, actriţa mizând inteligent pe tensionarea reacţiilor. Lucille devine personajul care parafează un eşec. Căci ce poate fi mai relevant pentru un eşec decât strigătul, scandarea care o va costa pe Lucille moartea. O moarte prin lapidare pe care actriţa o joacă la cotele marii arte.

Important e că toţi actorii din spectacolul *Moartea lui Danton* evoluează la cotele profesionalităţii fără cusur. Spiritul de trupă e la nivelul marelui eveniment artistic pe care îl constituie *Moartea lui Danton* la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca – Moartea lui Danton **de Georg Büchner. Versiune scenică de Mihai Măniuţiu. Traducerea în limba maghiară: Kosztolány Dezsö. Dramaturgia: Visky András. Decorul: Tenkei Tibor. Costume: Carmencita Brojboiou. Coregrafia: Vava Ştefănescu. Cu: Hatházi András, Dimény Áron, Sinkó Ferenc, Biró József, Orbán Attila, Laczkó Vass Róbert, Kézdi Imola, Györgyjakab Enikö, Bács Miklós, Galló Ernö, Buzási András, Bodolai Balász, Salat Lehel, Molnár Levente, Farkas Loránd, Balla Szabolcs, Szücs Ervin, Fogarasi Alpár, Köllö Csongor, Molnár Tibor, Albert Csilla, Csuták Reka, Kali Andrea, Kántor Melinda, Pethö Anikó, Varga Csilla, Vindis Andrea. Data premierei: 23 mai 2009.**

Elisabeta POP

„Muşcăm din noi înşine, ca din fructul oprit"...

În timp ce urmăream, fermecată, spectacolul lui Mihai Măniuţiu cu trupa-unicat din România (trupa lui Tompa, de la Cluj, cum se spune) cu o piesă deloc uşor de citit şi tot pe-atât de greu de urmărit, necum de montat, mi-a venit în minte o idee de-a lui Bergson, de-acum o sută de ani: ideea era că o operă de artă, oricare ar fi ea, este realistă, în măsura în care „idealismul este în suflet" – al autorului *n.n.* – şi că doar prin „forţa ideilor" se poate realiza contactul cu realitatea.

Chiar aşa: piesa lui Georg Büchner *Moartea lui Danton*, aparent temeinic legată de elementul concret al documentelor Revoluţiei Franceze, este foarte departe de genul de piesă – s-o numesc impropriu – realistă. Asta pentru că geniul dramaturgului care, dacă nu avea neşansa să moară la douăzeci şi patru de ani ar fi ajuns, cum spunea cineva, un al doilea Shakespeare (filosof, scriitor şi om de ştiinţă, dar şi cetăţean cu spirit civic de excepţie) a ridicat textul de la condiţia de DOSAR cu documente strânse şi publicate de domnii Thiers şi Mignet la cea de operă literară, de creaţie artistică de valoare. Participanţii la Revoluţie, capii acesteia, mai ales, îşi pierd, poate, o parte din nimbul eroic cu care apar ei în cărţile de istorie, în schimb dobândesc o strălucire excepţională cu care i-a împodobit scriitorul, conferindu-le o nouă statură şi o aură artistică care-i face din simpli eroi, PERSONAJE.

„Autorul dramatic – scrie Büchner – nu este în ochii mei nimic altceva decât un istoric, fiind însă superior acestuia prin faptul că el creează istoria pentru a doua oară şi, în loc să servească o naraţiune seacă, ne transportă nemijlocit în viaţa unei epoci, dă caractere în loc de caracteristici şi personaje în loc de descrieri" (trad. Laura Dragomirescu).

El ştie să umple spaţiile goale dintre evenimente (fie ele şi tragice) cu propriile gânduri şi meditaţii asupra complicatelor chestiuni care se nasc în interiorul unei frământări atât de zbuciumate, de seismice, cum este o revoluţie; de o inteligenţă ieşită din comun şi fire iscoditoare, ştie să scormonească în adâncul sufletului omenesc şi să-şi pună întrebările simple, la urma urmei, legate de ce se petrece acolo în situaţii-limită, când nedreptatea ia cu seninătate locul dreptăţii şi ghilotina e deasupra capului; când confuzia, frica, laşitatea şi dezamăgirea invadează spaţiul strâmt al inimii... Când moartea Nu rezolvă nici ea până la urmă totul.

E firesc aşadar să-ţi pui întrebarea – şi să şi încerci să răspunzi la ea – „de ce a ales Măniuţiu tocmai acum piesa lui Buchner?". A, după acel spectacol perfect, căruia NIMENI, nici cei mai cârcotaşi critici nu i-au găsit vreun cusur – vorbesc de *Woyzeck*, desigur – el anunţa ca un punct din Programul său şi *Danton* şi, cândva şi *Leonce şi Lena*. Dar de ce acum?

Ei bine, el ne explică, într-un foarte util dialog cu dramaturgul Visky András din caietul-program al spectacolului (caiet frumos şi bine întocmit de Kovács Kinga, Nagy Noémi Krisztina, Visky András, Biro Eszter – cu fotografii foarte bune si expresive semnate de Biro István) care sunt motivele, obsesiile care-i cutreieră mintea de artist şi de om pur şi simplu: gânduri legate de teroare şi de dictatură, de nevoia de schimbare şi de revoluţie, de greşeli şi păcate omeneşti, de confuzii

specifice oricărei mişcări de anvergură, dar şi obsesii cu privire la viitorul şi identitatea Europei viitoare şi încă o sumedenie de alte gânduri peste care plutesc cele mai copleşitoare întrebări şi îndoieli: există oare Dumnezeu, ce este Moartea?

L-a tentat, după propria mărturisire, „enorma bogăţie textuală care dă posibilitatea să-ţi faci propriul text şi propriul spectacol, fără să trădezi nici spiritul, nici litera“ piesei.

Apoi, nici nu este foarte greu să încerci să găseşti nu puţine similitudini între starea de spirit a celor doi creatori – autor şi regizor –, chiar dacă îi desparte un secol şi jumătate: o senzaţie de pustiu, de amărăciune, de dezgust şi dezamăgire faţă de o realitate care furnizează zilnic ştiri alarmante în legătură cu universul, cu societatea în care suntem condamnaţi să trăim; valorile autentice dispar, le iau locul cele false, libertăţile sunt clamate demagogic, dar dispar vizibil, binele e mereu confundat cu bunăstarea materială, moralitatea se duce de râpă, oamenii îşi caută cu disperare identităţile pierdute, puterea corupe, justiţia e strâmbă, patriotismul a ajuns o vorbă goală; până la anunţata Apocalipsă, aflăm despre semenii noştri atâtea grozăvii, cărora nu le mai dă nimeni de capăt, încât moartea pare a veni uneori ca o salvare...

Ceea ce am simţit însă că îi uneşte pe cei doi,este, poate că e banal ce spun, nevoia de iubire; e loc de iubire mereu şi pretutindeni, în vremuri paşnice şi în vremuri tulburi şi chiar când moartea e foarte aproape... pare a ne spune ei. Şi noi nu avem nici un motiv să nu-i credem.

Scenele de dragoste din spectacolul lui Mihai Măniuţiu sunt superbe, frisonante, pline de candoare, deşi, paradoxal, mustesc de senzualitate. Ironic pe mari porţiuni din spectacol, distanţându-se de propria poveste, spre a ne aminti că ne aflăm totuşi într-o sală de spectacol şi nu în Piaţa Revoluţiei, regizorul devine tandru, cald şi plin de duioşie când ne aduce în preajma celor două perechi de îndrăgostiţi, atât de diferiţi, totuşi: Julie şi Danton, Lucile şi Camille Desmoulins. Desigur interpreţii celor patru roluri nu dau greş: Hatházi András uită că poartă pe umeri răspunderea unei implicări atât de covârşitoare într-o revoluţie ce poate schimba mersul lumii, se preface a uita că-l aşteaptă ghilotina, lasă deoparte şi peruca politicianului-bufon şi se aruncă în braţele fierbinţi ale iubitei sale soţii. O face schimbând şi el, magistral şi cu o rapiditate uimitoare registrul de joc şi mimica feţei. *Danton* al său e şi „sperietoarea revoluţiei“, dar este mai ales un bufon tragic. Căderea lui este destinul lui asumat. Ca o flacără mereu aprinsă, frumoasă şi senzuală, Kézdi Imola îl ţine lângă ea cu o tandreţe şi un devotament ce le va da putere să meargă senini la moarte; alăturarea ei face din această scenă una de veritabilă tragedie antică. Cu asupră de măsură se duce spre moarte, în chinuri sufleteşti – şi poate şi fizice – groaznice şi *Lucile* (Gyorgyjakab Enikö face dovada unei forţe şi energii remarcabile, a unei rezistenţe de invidiat, dublate fără îndoială, de talent), contrastând cu, vai, prea omeneasca frică ce-l bântuie până-n ultima clipă a vieţii pe bietul *Desmoulins*, căruia Dimény Aron i-a găsit nuanţele ce-i întregesc profilul, umanizând cu mijloace care doar aparent sunt simple, o figură istorică despre care, altfel, am fi ştiut mult mai puţin.

Dacă ne gândim bine, cele două soţii sunt două eroine adevărate, două Juliete care nu pregetă să moară pentru a-şi dovedi iubirea. Moartea lor rămâne singura atestare a valorii vieţii, ea dă chiar un sens acesteia.

Bács Miklos a creat un *Robespierre* de o complexitate excepţională: ochi vultureşti, siguranţă, orgoliu, infatuare, apucături tiranice („virtutea trebuie să domnească prin teroare“), apoi sub crusta groasă a urii şi a îndelung clamatei

responsabilităţi, teama paralizantă că e posibil să piardă partida în faţa adversarului poate mai inteligent şi poate mai pe gustul vulgului decât el. Tulburătoare scena în care dovada unui înalt patriotism se face şi prin sângele... tricolor, încât privitorii nu ştiu dacă trebuie să râdă sau să verse o lacrimă... „Amestec de bufonadă funebră şi cruzime enigmatică", cum observa Dan C. Mihăilescu.

Văzându-i pe Hatházi şi pe Bacs îmi vine brusc în minte o observaţie a lui Norman Manea ce-mi părea, când am citit-o, aproape un moft: „niciodată dictatorul nu va avea harul şi lumina actorului care îl interpretează". Acuş am înţeles că avea dreptate.

Gallo Ernö e un *Saint-Just* cu priviri viclene şi duplicitare, intrările lui în scenă, nu multe, dar consistente, nu se uită uşor. Cu privirea lui de oţel, Biró József construieşte un *Lacroix* realist şi dur, în capul căruia nu încap amăgiri: vorbirea lui sacadată exprimă neîndoielnic caracterul lui ferm. Buzasi András a dat şi el o notă subtilă personajului *Barère*, cel ce ştia să se balanseze între girondini şi montaniarzi, laşul capabil să îmbrace în vorbe frumoase şi chiar în aforisme destinele hotărâte cu cruzime în Tribunalul revoluţionar: „nu e bine ca ghilotina să înceapă să râdă; lumea nu s-ar mai înfricoşa de ea".

Cinismul revoluţionarilor, convinşi că sunt în posesia adevărului absolut, nu are margini; regizorul a găsit fericite corespondenţe în imagini pentru a sugera plastic acest lucru; ce teribile răspunsuri dau ei, deocamdată, neînvinşii! Când un temnicer spune că sunt şi femei însărcinate care vor cădea sub tăişul ghilotinei i se răspunde: „cu atât mai bine, înseamnă că nu mai trebuie sicrie pentru copii"; când o bătrână solicită în scris să moară cât mai repede i se răspunde cu nemărginit cinism: „Cetăţeano, a trecut prea puţin timp de când îţi doreşti moartea".

Foto: Biró István

Ce tulburător de vechi şi totuşi ce ecouri de ultimă oră are ticăloasa propunere a unui Fouquier de a „amesteca" condamnații: din cei 19, patru vor fi falsificatori, câțiva bancheri, câțiva străini; „va fi un proces nostim", zice. Christoşi între tâlhari de rând!

În fața unui spectacol atât de profund eşti silit să urmezi îndemnul lui Măniuțiu-teoreticianul: „spectacolul trebuie să te rănească sau să te vindece. Ai mereu de ales între desfătarea ce chinuie şi sfâşierea care linişteşte".

De-a lungul carierei sale excepționale, Mihai Măniuțiu şi-a apropiat în spectacolele sale personaje de anvergură, coloşi precum *Macbeth*, *Richard*, *Electra*, *Iov*, *Caligula*, *Danton* şi, de fiecare dată ne-om fi pus întrebarea: de partea cui trece el? Cu cine ține?

Ei bine, şi de data asta am simțit că etalează un simț al măsurii în aprecieri, nu dă, ostentativ, sentințe şi n-o face, nu din prudență, ci pentru că ştie foarte bine că adevărul nu e niciodată numai de partea unora. De fapt ceea ce-l interesează cu adevărat pe el, este TIMPUL în care trăim şi oamenii acestui timp, lumea aceasta cu tot ce ține de ea bun şi rău. „Există vremuri – spune Havel –, în care trebuie să coborâm până în străfundul nenorocirii noastre pentru a înțelege adevărul".

N-ar fi drept să nu spunem că absolut toată distribuția merită să fie omagiată *in corpore*; am distins câteva figuri mai ales din motive de strictă informare. Echipa Teatrului Maghiar din Cluj este una eminentă, de aceea e greu să numeşti doar pe câțiva, când de fapt contribuția TRUPEI a fost hotărîtoare pentru reuşita spectacolului. Aşadar, interpreții şi interpretele Gărzii revoluționare, a Eriniilor, a cetățenilor şi iacobinilor, toți au interpretat nu doar cu un profesionalism desăvârşit rolurile, numeroase şi diverse, ci am citit pe chipurile lor o voluptate a jocului, o bucurie ce

nu lăsa să se vadă oboseala; şi o imensă responsabilitate: una care parcă voia să spună că nicio idee preţioasă, venită dinspre regie nu are voie să se piardă. De data asta un alt fel de ghilotină stătea deasupra capetelor lor: aceea a răspunderii faţă de prestigiul directorului de scenă şi al renumelui instituţiei. Gesturile lor, inflexiunea vocilor, mersul pe scândura scenei, toate conţin sens şi poezie. Bravo! Iată numele lor: Sinko Ferenc, Orban Attila, Laczko Vass Robert, Bodolai Balázs, Salat Lehel, Molnar Levente, Farkas Lorand, Balla Szabolcs, Szucs Ervin, Fogarassi Alpar, Kollo Csongor, Molnar Tibor, Albert Csilla, Csutak Reka, Kali Andrea, Kantor Melinda, Petho Aniko, Varga Csilla, Vindis Andrea.

Revenim, spunând că cine vrea să scrie despre spectacolele lui Mihai Măniuţiu face foarte bine dacă îi citeşte şi cărţile (eseuri profunde şi documentate destinate actorului, analize pertinente ale unor piese shakespeariene, proze). Acolo găseşte răspunsuri la multe dintre întrebările care-l încolţesc. Va observa că de fiecare dată te îmbie cu o porţie zdravănă de cultură teatrală sau pur şi simplu de cultură, peste care toarnă din plin propriile lui întrebări incomode, răscolitoare, provocându-ţi insomnii.

După spectacolul Sarah Kane *Pshihoză 4.48*, Măniuţiu ne propune din nou un spaţiu îngust şi strâmt, un spaţiu-cuşcă, despărţindu-ne brutal de actori, ca şi de lumea pe care o aduc cu ei, aşa încât nu se prea ştie care dintre noi sunt încarceraţii – posibil şi unii, şi alţii. A fost, desigur, ideea lui, pe care a înţeles perfect s-o augmenteze scenograful Tenkei Tibor. În acelaşi timp, regizorul nu ne lasă nicio clipă să uităm că nu ne-a invitat la o petrecere cu lăutari, ci la un festin al minţii.

Un avion căzut, ca o maşinărie eşuată într-un colţ al scenei, serveşte şi ca loc de întâlnire, şi ca spaţiu de confesiune; alte aeroplane mici, ca de jucărie, zboară – ca nişte vise ce se vor sfărâma şi ele curând. Nu lipseşte nici cutia neagră, care ascunde dintotdeauna secretele pe care cei nerăpuşi încă le vor citi şi interpreta. Şi nici dulapul cu peruci plimbate cu ifose amintind de capetele mai mult sau mai puţin pătrate care le-au purtat. Cine şi-ar fi putut imagina ce efect pot avea nişte ligheane care se târâie cu zgomot pe jos, care se poartă ca nişte sombrero pe cap sau în care, firesc, se bate spuma. Nici de bătaia cu spumă (frişcă!) nu se teme Măniuţiu. Un violoncel roşu, cocarde şi inimioare roşii, sânge când şi unde trebuie, ne fac să tresărim şi să ne amintim şi de morţii revoluţiei noastre din decembrie '89, jertfe inutile care au legitimat, atunci ca şi acum, hotărâri şi condamnări arbitrare.

Cât priveşte mişcarea scenică, ei, da, ea face parte incontestabilă din substanţa, din structura secretă a spectacolului: mişcarea maselor, ca şi a personajelor în scenă se face ca într-un ritual, gesturile capătă şi ele valoare de simbol. Şi miracolul se produce. Recunoaştem mâna artistei din echipa lui Măniuţiu, nimeni alta decât excepţionala coregrafă Vava Ştefănescu.

Costumele Carmencitei Brojboiu nu au nimic spectaculos, dar, ca de fiecare dată îmbracă nu nişte artişti, ci mai ales nişte personaje, de parcă acestea le-au purtat dintotdeauna sau au crescut de-a dreptul pe pielea lor. Culorile alchimice atât de dragi lui Măniuţiu (albedo, rubedo, nigredo) se completează fericit cu albastrul cerului şi al drapelului francez.

De efectele speciale – nu multe, dar de efect (să pomenim fie şi doar pe cea a coborârii lente de la pod a condamnaţilor, păpuşi imense luminate pe dinăuntru, dar câte n-au mai fost!) – s-a ocupat Borsos Levente. Asistentul de regie, cu merite despre care, din modestie nu se prea vorbeşte, a fost Albu István.

Mircea MORARIU

Dirijorul şi instrumentul

În excelenta carte *Eugène Ionesco: teme identitare şi existenţiale*, apărută în limba română în anul 2006 la Editura *Junimea*, regretatul Matei Călinescu, recent dispărut, face observaţia că scrierea de debut în teatru a marelui dramaturg, în absurdismul ei aparent, e, poate, piesa cea mai elaborată a lui Ionesco. ***Cântăreaţa cheală*** reprezintă „rezultatul unui pariu aparent paradoxal pe care-l face cu sine orice scriitor adevărat: şi anume, că va crea din întâmplare necesitate". Mai departe, exegetul ne reaminteşte că „un mod de a măsura memorabilitatea unui text este capacitatea lui de a se imprima în memoria cititorului". Or, nu cred să existe un cititor cât de cât instruit, care să fie citit vreodată piesa lui Ionesco fără ca ea să îi fi rămas în memorie. Memorabilitatea s-a transferat benefic şi asupra spectacolelor pe care *Cântăreaţa cheală* le-a inspirat, iar dacă respectiva memorabilitate are grade în care să fie măsurată, atunci pot să pariez că la nivelul cel mai înalt se situează cel înfăptuit în iarna anului 1992 de regizorul Tompa Gábor, pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj.

Matei Călinescu a scris despre *Cântăreaţa cheală* după ce a recitit piesa, important fiind de precizat că recitirea în cauză a intervenit după ce criticul a reluat jurnalele, eseurile, numeroasele articole publicate de Ionesco de-a lungul anilor. Criticul a regăsit în *La Cantatrice*... „toate elementele constitutive ale personalităţii ionesciene, cu obsesiile ei, cu impulsurile ei, cu înclinaţiile ei ludice, cu anxietăţile ei, cu spaima de moarte, care nu e altceva decât ultima reacţie la gândul pierderii inevitabile a acelei primordiale *uimiri de a exista*, a acelui *émerveillement d'être,* atât de preţios şi de fragil".

Din cartea Floricăi Ichim, *Conversaţie în şase acte cu Tompa Gábor*, tipărită în anul 2003 la Editura Fundaţiei Culturale „Camil Petrescu", aflăm că directorul de scenă a fost fascinat încă din anul 1978 – ceea ce înseamnă că încă de pe la începutul studenţiei sale –, de piesa lui Ionesco, de perfecţiunea ei fără fisură, că a fost tentat să o monteze, dar a amânat proiectul fiindcă şi-a dat seama că încă nu poate să îl ducă la îndeplinire, aşa cum şi-ar fi dorit. Gândul de a înscena capodopera ionesciană i-a revenit în anul 1992, atunci când a venit la Cluj actriţa Spolárics Andrea, interpreta *Doamnei Smith*, şi când a fost sigur că dispune de distribuţia ideală pentru un posibil spectacol. Care s-a dovedit un spectacol ideal. Din fragmentele de confesiune consemnate de Roxana Croitoru şi inserate în excelentul caiet de sală al montării care a avut premiera către finele lunii iunie a anului 2009 pe scena Teatrului Naţional din Cluj, reţin că încă din momentul primei puneri în scenă, cea din 1992, de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, Tompa Gábor a pornit de la premisa că forma textului în *Cântăreaţa cheală* se apropie de perfecţiunea muzicii şi de aceea el, textul, trebuie tratat ca o simfonie, la care, dacă un regizor se întoarce din nou, „este la fel cu un dirijor care se întoarce"... „ca să dirijeze o operă muzicală cu o altă orchestră". Indiciu cât se poate de limpede că punctul de maxim interes al noii înscenări a fost pentru directorul de scenă lucrul cu actorii, dar şi cu tehnicienii de scenă, în absenţa profesionalismului cărora nu poate fi concepută funcţionarea „ceasului elveţian" ce aspiră să fie noua montare.

Prin urmare, nu trebuie nicidecum să ne arătăm uimirea că forma spectacolului din 2009 este aproape identică cu aceea a celui din 1992. Spun „aproape", deoarece eu, spectatorul de acum, am sesizat că față de cel de atunci lipseşte accesul *orientat* spre scenă (ca şi în 1992, *Cântăreața cheală* se joacă cu publicul foarte aproape de actori, o formulă nu foarte comodă pentru aceştia). Adică, nu mai ajungem printr-un tunel tapetat cu afişe publicitare în locul unde urmează să se joace spectacolul. În fața ochilor avem o construcție impozantă. O imensă etajeră, un fel de bibliotecă sau un „fagure", construit din lemn vopsit într-un alb imaculat. Biblioteca e compartimentată, iar în fiecare compartiment se găsesc păpuşi viu colorate. Gândul te duce imediat la *Note şi contra-note*, mai exact la un text datat 10 aprilie 1951, în care Ionesco scria: „*Cântăreața cheală:* personaje fără caracter. Marionete. Ființe fără chip. Mai degrabă: rame goale, cărora actorii le pot împrumuta propriul lor chip, sufletul, carne, oase". E ceea ce se întâmplă în cele aproximativ 90-100 de minute cât durează reprezentația.

Îşi face apariția *Maestrul de ceremonii* (Paul Basarab). E înveşmântat în frac (decoruri şi costume: Dobre Kothay Judit), în jurul gâtului are un fular de un alb impecabil, poartă joben. Arborează un zâmbet profesional, însă dincolo de el îi zăreşti în ochi scânteieri complice. Cine ştie? Poate un contrapunct. Poate singurul semn de „psihologie" în ceea ce trebuie să fie o mostră de teatru nonpsihologic. Maestrul de ceremonii nu scoate niciun cuvânt. Cum nu o face niciodată dirijorul unei simfonii. Face doar gestul prin care ne pofteşte la spectacol. A ridicat bagheta. Biblioteca alb- strălucitoare se înalță în ceea ce se cheamă „podul" scenei, iar în locul ei vedem o încăpere care reproduce la o scară mărită unul dintre compartimentele bibliotecii. Domină acelaşi alb aseptic, luminat puternic cu neoane încastrate

în podeaua transparentă. Intervine un obsedant sunet de pendulă, iar apoi o muzică din aceea ce poate fi auzită în clipa în care porneşti o *boîte à musique*. Mai departe, *Arlechinul* (Silvius Iorga) îşi execută fără cusur dansul. Este asemenea unei păpuşi. „Păpuşi care se agită pentru nimic. Păpuşi vii, dar păpuşi care-şi spun mereu aceleaşi vorbe şi fac mereu aceleaşi gesturi" – zice Tompa în caietul de sală. Cea din fața noastră se limitează la gesturi. Melanjul vorbelor şi al gesturilor va fi apanajul celorlaltor cinci personaje ivite din condeiul lui Ionesco, dar intens personalizate prin transfuzia dintre lipsa lor de personalitate şi personalitatea directorului de scenă. Avem deja suficiente semne că dirijorul a armat perfect mecanismul, a pus cu grijă cheița minune în buzunar şi e pregătit să vadă cum se va transpune scenic ceea ce el a descoperit că stă scris în partitura ionesciană.

Îl zărim într-un colț al scenei pe *domnul Smith* (Cătălin Herlo). E gras, cu un dos proeminent, poartă un costum viu colorat, asemenea păpuşilor din „fagure", atrag atenția mai cu seamă pantalonii cadrilați cu bretele, mai are o perucă ce îl apropie şi mai mult de statutul de păpuşă. Citeşte absorbit pagina de mică publicitate din *The Times* (o lectură pur englezească, făcută cu un calm pur englezesc, nu-i aşa?) şi, pentru ca operația să nu-i fie de nimic tulburată, ziarul e plasat pe un portativ similar celui de care se slujesc instrumentiştii unei orchestre. De altfel, îndată ce va avea ocazia, domnul Smith va „executa" ceea ce s-ar putea numi „partitura Bobby Watson". Partitura depersonalizării şi a lipsei de personalitate, „motiv foarte puternic în piesă, pentru că... toată lumea se numeşte Bobby Watson", după cum bine observă regizorul. Dintr-o ladă, plasată în celălalt colț al spațiului de joc, țâşneşte la propriu *doamna Smith* (Elena Ivanca), purtând haine în culori vii, țipătoare, o femeie zâmbitoare, pregătită pentru a-şi declama monologul mâncatului

bine, al mesei cu supă de peşte, cu cartofi şi slănină, cu uleiul care nu a fost rânced, cumpărat, fireşte, de la băcanul care vinde untdelemnul de cea mai bună calitate, deşi nici ceilalţi băcani (nici cel din vale, nici cel de vizavi), nu vând produse proaste. E clar că doamna Smith, etern mulţumita doamnă Smith, rosteşte şi ea o partitură, acompaniată de plescăiturile aprobatoare ale soţului ei. Cei doi îşi reunesc vocile în „duetul" Bobby Watson, duet al identificării unui absurd imposibil de descâlcit. Fiecare dintre cele două personaje e concentrat nu asupra a ceea ce comunică, fiindcă, în fond, nu comunică nimic, ci la felul în care realizează noncomunicarea. Ambii aleg construcţiile gramaticale cele mai dificile, cele mai elaborate, cele mai puţin naturale şi mai puţin uzitate. Preferă propoziţiile şi frazele baroce, accentuând barochismul fals al personajelor, par din ce în ce mai satisfăcute pe măsură ce simt că rostirea le e tot mai „preţioasă". Exclamă, se entuziasmează, ajung să se simtă atrase erotic unul de celălalt pe măsură ce se înmulţesc exclamativele şi interogativele. Ceva mai încolo, atunci când *Pompierul* (Ionuţ Caras) va rosti monologul *Guturaiul*, vom avea de-a face cu o veritabilă celebrare dionisiacă a propoziţiilor relative. Actorii sunt atenţi la calitatea rostirii artificiale a fiecărui sunet, la rotunjimea vocalelor, la abrazivitatea consoanelor.

Dar până la secvenţa în care umorul ionescian atinge climaxul se mai întâmplă multe în spectacolul acesta creat pe textul unei piese în care, în chip programatic, nu ar trebui să se întâmple nimic. Apare *Mary*, menajera (Irina Wintze), îmbrăcată în mantou soldăţesc, cu o caschetă pe cap, purtând mustaţă. Dă impresia a fi caricatura unui Stalin bufon, pus pe glume. Scena recunoaşterii dintre cei doi *soţi Martin* (Angelica Nicoară–Adrian Cucu) este magistrală, tot la fel cum a fost cea dintre soţii Smith care, la auzul veştii sosirii aşteptat-neaşteptată a unor oaspeţi întârziaţi, vor pleca „să se schimbe" şi vor reapărea ceva mai încolo cu hainele schimbate între ei.

Cei doi Martin poartă kilt scoţian. Doamna Martin e asemenea unei guvernante scrobite, severe, hipercorecte. Are pe cap o pălărioară minusculă, numai bună pentru una dintre păpuşile din biblioteca de la început. Domnul Martin e mai calm, mai moale, e împopoţonat, la rândul său, cu o perucă păpuşărească. Asemenea celorlaltor personaje, soţii Martin sunt vopsiţi pe obraji, rumeni artificial, păpuşi mecanice condamnate la viaţă. Se ambalează tot mai puternic, exclamă din ce în ce mai frecvent, întru sublinierea bizareriei, a ciudăţeniei propriei regăsiri, care, desigur, nu are, în esenţă, nimic ciudat. Dar, „vai ce curios şi ce bizar! „Iar pe măsură ce exclamaţiile se înmulţesc, strategia regizorală devine tot mai clară. O strategie în doi timpi, o strategie dublu etajată. La un prim nivel e ca şi cum Tompa Gábor, purtător al „mesajului" dramaturgului Eugène Ionesco, s-ar fi metamorfozat într-un profesor nevăzut, dar teribil de ingenios, de limbi străine, s-ar fi înarmat cu o bucată de cretă imaginară şi ar fi scris pe o tablă ceea ce se zămisleşte în mintea fiecărui spectator, cuvinte cu sensuri multiple (de genul „a se schimba"), fraze greu de construit care, involuntar, declanşează hohote de râs. Urmărind veselia crescândă a spectatorilor din sala de premieră, îţi pare încă şi mai inexplicabilă primirea rece de care a avut parte piesa şi spectacolul lui Nicolas Bataille pe 11 mai 1950, la Théâtre des Noctambules. La cel de-al doilea nivel se precizează intenţiile de substanţă ale regizorului. Fireşte că Tompa a fost preocupat să demonstreze *mecanicismul* vieţii cotidiene, un mecanicism căruia îi conferă substanţă „distopiile lingvistice", despre care făcea vorbire Matei Călinescu în cartea menţionată la începutul acestei cronici. Numai că pe măsură ce situaţiile comice se acumulează, pe măsură ce stereotipiile devin tot mai numeroase şi sunt făcute vizibile printr-o vizibilă şi programatică economie de gesturi, devine tot mai

evident că regizorul a vrut să construiască un spectacol despre acuta lipsă de sens a vieții. Sau despre paradoxul său tragic. Simptomatică i-a părut pentru aceasta lui Tompa Gábor secvența în care Pompierul spune că poate să își scoată casca, dar nu poate să se aşeze şi face exact invers. Momentul acesta – spune regizorul în interviul consemnat în caietul de sală – este „o cheie pentru întreaga piesă pe care noi am aplicat-o strict şi care este în spiritul ionescian". Iar momentul acesta e impecabil jucat de Ionuț Caras şi contrapunctat de felul în care ceilalți interpreți joacă reacțiile personajelor încredințate.

Precum în ediția-princeps, la vremea primei execuții a „simfoniei" ce l-a avut la pupitru pe „dirijorul" Tompa Gábor, ultimele zece–cincisprezece minute ale spectacolului înseamnă o nouă surpriză. Căci *Cântăreața cheală* „tot în acelaşi fel se piaptănă". Prima impresie e că dirijorul a greşit. Că a folosit în exces cheița cu care a armat mecanismul, că arcurile acestuia s- au rupt, au cedat, iar acum se detensionează haotic şi răzbunător. Vor să revină rapid la poziția inițială de repaus. Prin fața ochilor ne trec toate secvențele spectacolului ca şi cum ar fi fost filmate şi ar fi rezultat un film mut care ne este acum proiectat în formula „pe repede-napoi". Se revine la acel timp zero, timpul inițial. Arlechinul prinde din nou viață, viață artificială, desigur, își mai execută odată baletul mecanic, elegantul maestru de ceremonii îşi face iarăşi apariția, pe față are un zâmbet satisfăcut (da, totul a mers perfect!), comandă revenirea bibliotecii. Dirijorul are toate motivele să fie fericit. Execuția simfoniei s-a făcut *sans défaut*.

Revenind peste ani la *Cântăreața cheală*, Tompa Gábor şi-a dorit să pornească în căutarea perfecțiunii. A vrut să o găsească mai cu seamă în jocul actoricesc. Pentru spectacolul care a avut premiera în februarie 1992, a alcătuit o distribuție din actori de vârste diferite. Pentru montarea din iunie 2009, Tompa a urmat exemplul lui Nicolas Bataille şi a recurs la o distribuție formată din actori tineri. Cărora le-a cerut să nu se copieze unii pe alții. Chiar dacă fac parte din acelaşi cuplu, actorii trebuiau să îşi individualizeze jocul. O individualizare care mizează dar şi generează complementaritate. Cătălin Herlo l-a elaborat pe *domnul Smith* mizând pe valorizarea mimicii, pe diferențierea infinitezimală a gesturilor, pe plăcerea plasării interjecțiilor, pe jocul cu sunetele, cu fonemele. Elena Ivanca (*Doamna Smith*) a avut în vedere rupturile de ritm. Stării de expansivitate i-a contrapus înghețarea. Angelica Nicoară şi Adrian Cucu au dorit dezvoltarea la semiton a replicii rostite de partener. Ionuț Caras a creat un *Pompier* „cu morgă", statuar (fața îi e vopsită în auriu). A arborat un zâmbet de circumstanță, totodată zâmbetul de „superioritate" în raport cu familiile Smith şi Martin, care trebuie să îl admire, să îl venereze. Irina Wintze, în menajera *Mary*, caricaturizează cu peniță fină stereotipul Subretei. Silvius Iorga (*Arlechino*) îşi face fără cusur datoria atunci când ochii spectatorilor sunt ațintiți asupra lui. Dar şi atunci când personajul lui e abandonat, asemenea unui inutil element de recuzită, undeva în plan secund. Or, asta e o demonstrație de ceea ce înseamnă profesionalism.

Mi se pare că revenirea lui Tompa Gábor la teatrul ionescian şi asupra *Cântăreței chele* are deplină justificare. Spectacolul de la Naționalul clujean dobândeşte, însă, pentru regizor o semnificație în plus. Una majoră. E adevărata lui venire la Teatrul Național din Cluj. Cu un câştig imens pentru instituție.

Teatrul Național „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca – Cântăreața cheală **de Eugène Ionesco. Traducerea: Vlad Russo şi Vlad Zografi. Un spectacol de Tompa Gábor. Scenografia: Dobre Kóthay Judit. Cu: Cătălin Herlo, Elena Ivanca, Adrian Cucu, Angelica Nicoară, Irina Wintze, Ionuț Caras, Silvius Iorga, Paul Basarab. Data premierei: 27 iunie 2009.**

Elisabeta POP

Viața ca un spațiu periculos

Pentru publicul obişnuit, prezența pe afişul Teatrului Național din Cluj-Napoca a unei piese de celebrul dramaturg norvegian Henrik Ibsen, fie ea şi o premieră pe țară, poate părea un fapt normal, dacă ne gândim că, în fond, una dintre îndatoririle care de fapt onorează un teatru național este şi aceea de a aduce în luminile rampei noi titluri din dramaturgia națională şi universală.

Pentru un cronicar însă, şi pentru cineva care cunoaşte cât de cât preocupările directorului Teatrului clujean, eminentul critic, teoretician şi istoric de teatru, profesor universitar Ion Vartic, această premieră are mult mai multe semnificații şi un ecou aparte.

În urmă cu paisprezece ani, apărea la Bucureşti (la Editura Didactică şi Pedagogică) cartea lui Ion Vartic *Ibsen şi teatrul invizibil* – volum remarcabil, de referință, al cărui tiraj este de mult epuizat, căutat astăzi în zadar de studenți şi de tineri cercetători (volum care ar trebui cât mai curând reeditat). Cartea cuprinde câteva studii şi eseuri de mare profunzime şi originalitate, trezind, îmi imaginez, invidia unor exegeți – nu puțini – de marcă ai celebrului scriitor norvegian. Dacă ar fi să enumerăm doar avansarea ideii de „dramă cu turn" sau pe cea a ideii de Trecut ca mit central al operei ibseniene, în fapt Trecutul înțeles ca un destin ce modelează biografia personajelor, aprofundarea studiului formelor specifice dramei sau definirea acesteia ca piesă analitică şi tot ar fi de-ajuns ca să înțelegem preocuparea lui constantă pentru montarea acestei piese în teatrul al cărui director general este. Dar, mai mult decât atât, Ion Vartic oferă, în premieră, cu binecunoscuta-i acribie, o „Cronologie a dramelor ibseniene în România", oferind cititorului date despre acestea. Ei bine, aici poți citi negru pe alb ce soartă a avut piesa despre care vorbim, ***Când noi morți, înviem***: citând comunicări din revista *Rampa*, aflăm că în anul 1924 se anunța montarea piesei (scrisă în 1899 şi jucată la Bucureşti, în sala Liedertafel, atenție, în anul 1901, de către Ibsentheater din Berlin; cu un an înainte, deci în 1901, ea fusese deja tradusă şi în limba română, de către Ilarie Chendi şi C. Sandu Aldea.) la Teatrul Național, director de scenă fiind Vasile Enescu. Premiera n-a avut loc, în schimb tot *Rampa* anunța în acelaşi an că vor începe repetițiile, avându-l ca regizor pe Soare Z. Soare, printre interpreți numărându-se Aristide Demetriade, Agepsina Macri, Marioara Zimniceanu, Romald Bulfinsky etc. Recunoaştem, o distribuție de zile mari. Din păcate, şi acest proiect a căzut cu brio, iar în anul 1928, la centenarul Ibsen, în locul unei piese a acestuia, s-a montat *Meşterul Manole* de Octavian Goga, o piesă cu un subiect teribil de „ibsenian", cum a observat Felix Aderca. Oferindu-ne un citat semnificativ dintr-un articol al lui Mihail Sebastian, Ion Vartic îşi exprimă nedumerirea şi regretul că această piesă – cântec de lebădă al genialului norvegian – nu şi-a putut finaliza drumul spre publicul românesc, printr-un spectacol de valoare. Iată citatul respectiv: „Poezie de teatru mai inspirată nu cunosc. Simbolul este dramatic cât o acțiune şi clar cât o linie dreaptă. Nu îl simți în culise legând meşteşugit replica şi gestul. Ci rămânând dens şi aproape în scenă ca o atmosferă inaccesibilă şi pură. Teatrul poemului acestuia trebuie clădit pe un munte".

Dar iată că, în calitatea sa de director de teatru, Ion Vartic a avut posibilitatea să îndrepte o neglijență tipic... națională, după aproape o sută de ani. Vi se pare

puțin lucru gestul său? Mie una – nu, şi de aceea socotesc această premieră un mare eveniment, un act cultural de imensă importanță. Asta, cu atât mai mult, cu cât a fost necesar să găsească atât regizorul capabil să pună în scenă epilogul acesta... dramatic (şi la propriu, şi la figurat) cât şi să se asigure că are actorii potriviți pentru rolurile dramei. El a comandat şi o traducere nouă, foarte bună (Sanda Tomescu Baciu) şi, mai mult decât atât, a tipărit piesa în condiții grafice excepționale(Biblioteca Apostrof). O carte splendidă care cuprinde o prefață a traducătoarei, remarcabilul eseu *Drama cu turn* semnat de Ion Vartic, din nou Cronologia dramaturgiei ibseniene, eseul Martei Petreu – consistent şi sintetic – *„Banchiza de gheață în care stă inima creatorului"* şi, fireşte, Distribuția spectacolului clujean, spectacol care va intra *pour toujours* în istoria teatrului românesc.

Ei bine, cred că destinul a hotărît ca Vartic să aleagă momentul potrivit. Puțini regizori avem la ora asta în România care se pot apropia cu curaj de piesele lui Ibsen. Şi cu sorți de izbândă. Cătălina Buzoianu este neîndoielnic unul dintre ei. Om de carte şi... cu carte, fin spirit analitic, exigentă şi extrem de rafinată, ea a lucrat cu infinită grijă fiecare scenă, neomițând nici cel mai mic amănunt. Şi n-a făcut nimic fără să argumenteze: totul are o logică precisă, matematică, aş zice, cu puncte şi contrapuncte de mare finețe.

O ajută, să zicem 80% decorul Adrianei Grand: mai puțin... grandios ca altădată, decorul sugerează spațiile de joc necesare desfăşurării acțiunii. De altfel ceea ce sugerează autorul seamănă mai degrabă cu un decor cinematografic: cum să pui pe scenă un munte şi o prăpastie, cărări înguste şi râpe adânci?

Construcția Adrianei e o sugestie şi mi se pare de-ajuns. De altfel Cătălina Buzoianu a înțeles, poate mai bine şi mai profund ca noi toți la un loc, că NU decorul este lucrul cel mai important aici, că muntele este un simbol al urcuşului spre perfecțiune, un urcuş greu spre înțelegere, spre adâncurile greu de pătruns ale sufletului omenesc. Un spațiu destinat în primul rând reflectării asupra situațiilor dramatice propuse.

Ideea filmării scenelor, sub directa conducere a Directorului sanatoriului mi s-a părut nu atât un artificiu poate necesar, cât o încercare de a reaşeza creația (filmul este şi el operă chiar dacă se turnează o telenovelă), oricare ar fi ea, în vadul ei firesc, arătându-ne procesul desfăşurării ei.

În cărțile ei (să numesc *Novelele teatrale*), regizoarea afirmă că „spațiul teatral este un spațiu metafizic". De altfel, aşa cum consemna undeva şi Harold Bloom, Ibsen este un „dramaturg vizionar şi ocult...", observând că „stranietatea sa refuză orice fel de îmblânzire", fiind vorba de „o viziune excentrică, de artă barocă, pe care Ibsen şi-o manifestă asemenea oricărui alt titan al canonului occidental". Dar cum regizorul este (şi) un poet al imaginii, el „îşi construieşte structurile propriului său spațiu spiritual într-o sinteză a mijloacelor acumulate prin studiu". Aşa am încercat să descifrez sensurile, multe şi bogate, ale spectacolului ei: ca un fragment al esteticii sale teatrale, o lectură întru totul personală şi surprinzător de vie şi de dinamică.

Spectacolul începe, înşelător (tehnica dramatică a lui Ibsen e una genială), cu o aparent banală discuție între doi soți, în parcul din fața hotelului-sanatoriu unde se află de câteva zile: el, un profesor, un artist trecut de prima tinerețe (sculptorul Rubek), ea, soția mai tânără (*Maja*). Din felul cum îşi aruncă unul altuia săgeți verbale ce ascund vagi nemulțumiri specifice unor cupluri nepotrivite (şi chiar câteva veşminte sau chiar o perucă a Majei, ceea ce implică poate o încercare de schimb de identități) deducem că între cei doi mocneşte o mai veche nemulțumire. Şi chiar aşa este: Rubek observă că Maja provine dintr-o familie săracă şi că în toți anii de când sunt căsătoriți a cam huzurit, plimbându-se prin lume şi trăind în lux. Asta numai datorită succesului său artistic: lucrarea sa – o capodoperă – *Ziua învierii*, l-a făcut celebru şi bogat; ea se află într-un mare muzeu, dar, lucru ciudat, după

aceasta el n-a mai putut crea nimic de valoare, talentul lui a secătuit, (epuizarea de după terminarea unei capodopere!) de parcă s-a contopit cu totul în acea sculptură. Ca să trăiască, totuşi, şi încă bine, să poată avea o vilă în capitală şi o casa de vacanţă pe malul unui lac, Rubek a acceptat să execute busturi de domni şi doamne, la comandă. Cu adânc dispreţ însă, fiindcă el însuşi recunoaşte că, în spatele făpturilor omeneşti a gândit cu mintea şi a strecurat în carnea marmurei, dobitoace: râturi de porci, măgari, boi, câini etc.

Dincolo de aparenta aroganţă specifică uneori artistului de geniu, Rubek îşi dezvăluie singurătatea şi tristeţea de a nu fi reuşit să dea de urma lui Irene, fecioara superbă, perfectă, care i-a fost model o vreme: ea a fost întruchiparea acelei ZILE trezite parcă din somnul adânc al morţii. Este secretul lui care nu-i dă pace. Când îi spune Majei că are ascuns în adâncul inimii un scrin ale cărui uşi doar Irene le poate deschide, fiindcă la ea se află cheia..., spectatorul înţelege că TOT ce se va petrece de acum înainte poate fi deopotrivă real sau doar în imaginaţia lui. Maja însă, jignită, ca orice femeie comună, nu vrea sau e incapabilă să priceapă metafora, observând că soţul ei n-a fost poate persoana potrivită pentru ea: când va pleca în munţi cu Ulfheim, Maja îi va povesti acestuia cum o fată simplă şi săracă s-a măritat cu un boier care i-a oferit totul, minus libertatea: a ţinut-o într-o cuşcă, în vecinătatea unor strigoi. Strigoii se poate să fi fost fantasmele artistului care i-a promis cândva c-o va duce pe un munte înalt, de unde îi va arăta „toată măreţia lumii“ şi nu s-a ţinut de cuvânt.

Acolo sus, Maja ajunge cu „ucigaşul de urşi“, cu Ulfheim, care încearcă s-o atragă în locuri periculoase, dar care, în simplitatea şi bădărănia lui, reuşeşte să-i arate Doamnei Rubek cealaltă latură a vieţii: cea vie, cu sânge, cu ţipete, cu pericole, dar şi cu neprevăzute şi minunate surprize. Dar NU acel munte a dorit să-l vadă Maja: inima ei tânjea după sufletul lui Rubek şi pe acesta n-a fost stăpână niciodată. Ceea ce a câştigat din călătoria pe munte (un fel de iniţiere) a fost sigur lecţia de libertate pe care a primit-o de la bădăranul ei însoţitor:

„Sunt liberă! Liberă! Liberă!
Viaţa-n robie s-a dus!
Ca pasărea cerului, liberă!
Sunt liberă! Liberă! Liberă!“

Irene, fata-model, dispărută pentru totdeauna, apare, iată, după multă vreme, aici, la hotelul-sanatoriu. Nici nu contează dacă ea există cu adevărat şi într-un fel, banal, în acelaşi loc cu Rubek, important este că apariţia ei, fie şi numai în gândurile artistului, declanşează procesul pe care şi-l face, proces împănat de regrete târzii: n-a ştiut să trăiască, nu s-a bucurat de viaţă, n-a ştiut să o ţină lângă el pe unica femeie pe care a iubit-o, şi-a risipit toată tinereţea şi energia exclusiv pentru CREAŢIE şi nici un pic pentru BUCURIA pe care numai viaţa trăită cu adevărat ţi-o poate da.

Irene le pare unora nebună – cum se şi şopteşte în sanatoriu. Oricum, e o fiinţă ciudată şi stranie, cu şalurile ei albe şi privirile pierdute. Viaţa agitată pe care a dus-o, expunându-se, goală, pe numeroase podiumuri din marile oraşe ale lumii, bărbaţii pe care i-a înnebunit cu trupul ei perfect şi cu care s-a culcat sau, indiferentă, i-a luat de soţi, copiii pe care i-a ucis în pântecele ce s-a vrut neroditor, ca o pedeapsă, cuţitul mereu ascuns undeva în sân (gata să ucidă dacă trebuie), toate astea o fac să pară ireală. În plus ea este secundată, urmărită, pas cu pas de infirmiera care, spune Irene, se ocupă cu magia neagră. Ea e, într-un fel, umbra Irenei sau chiar moartea care a luat-o demult şi acum apare doar ca un suport al vieţii ei aparente.

Chipul ei săpat în marmură, acela care exprima trezirea din moarte, acela e chipul cu care se însoţeşte în munţi Rubek. Nu cu o femeie reală se duce el acolo sus, nu cu ea se prăvăleşte luat de avalanşă, ci cu IMAGINEA din statuie, de care nu se poate despărţi nici dincolo de moarte. Cu sufletul ei lângă sufletul lui chinuit

de remuşcări şi târzii păreri de rău : acolo sus are loc nunta lor care n-a fost posibilă în lumea reală. Nu despre trecătorul trup e vorba, „ţi-am dat sufletul meu tânăr şi viu... şi am rămas fără suflet... de aceea am murit" – îi spune Irene lui Rubek. Acest suflet a şi fost stăpânit de ură împotriva artistului care n-a avut ochi şi dorinţă bărbătească pentru fata care i-a pozat goală, artist care a preferat să scoată sufletul dintr-un trup tânăr, plin de viaţă şi de căldură, pentru a-l închide, a-l sechestra pentru totdeauna într-o statuie de marmură, rece. Nefericirea ei seamănă într-un fel cu a Ninei Zarecinaia, poate de aceea se aseamănă şi ea cu un pescăruş...

Irene NU poate accepta, deşi cu mintea înţelege, cum a putut el, artistul, să refuze iubirea şi căldura trupului ei, numai pentru că aşa-i impunea ARTA lui, CREAŢIA lui. A fost preţul plătit de el, ca de altfel de toţi creatorii autentici, între ei numărându-se Ibsen însuşi; de ce ar fi scris el acest epilog dramatic cu puţin înaintea plecării definitive, dacă nu pentru a-şi mărturisi regretul de a fi ignorat VIAŢA cu tot viul ei, pentru a se dedica şi dărui creaţiei? Darul cu care l-a înzestrat Dumnezeu pe artistul adevărat devine, cum spune Marta Petreu în eseul ei, un „noroc blestemat".

Vorbind despre actori, Cătălina Buzoianu afirmă cu convingerea practicianului şi cu ştiinţa doctorului în Teatru, că ei, actorii, atunci când îl înţeleg pe regizor (fie el şi un „demiurg al clipei" sau un „Don Quijote agăţat de bunăvoie de aripa morii de vânt") şi mai mult decât atât, pătrund în adâncimea dramei ce au a interpreta, sunt capabili să-şi „asume concepţia-proiect a spectacolului, de la încorporarea stării generale a acestuia, descoperindu-se şi reformulându-se astfel pe sine". Este şi impresia pe care mi-au produs-o actorii – e drept, din linia-ntâi – cărora li s-au încredinţat rolurile complexe ale dramei. Cornel Răileanu (*Rubek*) adoptă un ton uşor sarcastic, e şi arogant, dar şi melancolic, cu măsură, cultivând nostalgii târzii. Jocul lui e subtil şi rafinat, chipul lui capătă pe rând asprimi sau dulceaţă, în funcţie de persoana lângă care stă. Refuză patetismul şi chiar discursul trist-amăgitor, ştiind prea bine că aşa ceva nu dă bine într-o piesă de Ibsen. Nu se descoperă total niciodată, lăsând o perdea de ambiguitate pe care o transferă elegant şi asupra *Irenei*, căreia Elena Ivanca îi împrumută cu generozitate tinereţea şi temperamentul ei, dar şi starea de incertitudine a personajului. Talentată şi vizibil îndrăgostită de profesia ei (care cred că tinde să devină vocaţie), Elena reuşeşte să emoţioneze chiar şi când tace: e iubitoare, calină şi tandră cât trebuie, dar ştie exact când să arunce spre ceilalţi săgeţile otrăvite ale privirii ei aduse din trecut. Niciodată nu mi s-au părut mai adevărate acele teribile cuvinte pe care nu le-am mai auzit de la revoluţia din decembrie: „vom muri şi vom fi liberi". Da, moartea aduce cu sine, dacă nu libertatea, sigur, eliberarea!

Ramona Dumitrean nu profită de frumuseţea ei trupească – cu care a dăruit-o din plin bunul Dumnezeu –, ci îşi pune personajul în cele mai imposibile situaţii, fără să se gândească dacă o postură sau alta ar putea strica... frumuseţii. Jocul ei e robust, emană energie şi convinge: ea nu cere nici compătimire, nici nu se răzbună, nu arată nici o vulgară gelozie. Pur şi simplu este Femeia nepotrivită pentru un artist; e şi un pic de tristeţe în această constatare, fiindcă înseamnă descoperirea târzie a unei părţi din viaţă ratate. Încercarea ei de a se alătura lui *Ulfheim* în urcuşul periculos al muntelui, nu are nicio altă urmare decât ca un prim pas spre dobândirea libertăţii. Cu un partener ca el n-ar putea niciodată să vadă, de-acolo, de sus, „toată măreţia lumii". Cu el a simţit doar mirosul sângelui fiarelor ucise şi grosolănia unui partener la fel de nepotrivit precum a fost elegantul Rubek.

În rolul ucigaşului de urşi, *Ulfheim*, regizoarea l-a distribuit cum nu se poate mai potrivit pe Ovidiu Crişan, actor cu numeroase roluri principale şi de mare întindere la activ. El a arborat o ţinută neglijentă, de om al pădurilor, vorbirea răstită a omului necultivat şi nededat la răsfăţuri intelectuale, ba chiar luând peste picior oameni de calibrul lui Rubek. De după crusta groasă a grosolăniei a lăsat însă să

răzbată, abia ghicit, o fărâmă de suflet care, în mare taină, şi-ar dori o femeie adevărată lângă el. Îl secundează cu o prefăcută umilinţă, servitorul *Lars* (Şerban Ursachi, semnatar talentat şi al coloanei sonore a spectacolului).

Irina Wintze este o actriţă capabilă să joace aproape orice; şi o face, uimind de fiecare dată prin originalitatea şi inteligenţa cu care se apropie de rolul încredinţat. Infirmiera ei în acest spectacol nu are aproape nici chip, nici trup, ea este o apariţie ubicuă şi permanent prezentă, chiar şi atunci când dispare din peisaj, are unduiri şi schimbări rapide şi, chiar dacă nu rosteşte decât câteva cuvinte, o reţii.

Paul Basarab – surprinzător, în multe scene părea că a luat chipul lui Lucian Blaga, ceea ce mie una mi-a provocat o reală emoţie – şi-a condus personajul cu o acurateţe şi o precizie de artizan. Nimic în plus, nimic în minus. Trecerea de la postura Directorului-burghez, snob cât trebuie şi mai ales important, ca orice funcţionar, dispus să stea la poveşti şi la mici bârfe cu clienţii, la cea de regizor de film a făcut-o firesc şi convingător.

Un rol cu totul special îl au pacienţii şi turiştii, un fel de cor modern, omniprezent, în niciun caz un grup de figuranţi. Puţini ştiu, ca doamna Cătălina Buzoianu, să pună în mişcare un grup de actori cu rolul pe care ea singură îl defineşte, hotărînd ce anume să facă, ce să spună, când să intre în scenă şi cât să stea: acest grup s-a descurcat admirabil, dezvoltând cu fantezie şi cu o energie debordantă, părând de-a dreptul inepuizabilă, acţiuni cu rost bine definit: au compus grupuri statuare, au purtat măşti animaliere, au dansat cu chef autentic la terapia prin dans, s-au expus cu graţie la helioterapie, au executat numere de gimnastică, au făcut poze şi au solicitat artistului-vedetă autografe..., contribuind, astfel, la dinamizarea unor scene care puteau deveni statice şi, poate, chiar plicticoase; şi asta numai pentru că dialogul este minat din când în când de o anume monotonie. Acest COR a fost cu siguranţă un admirabil Personaj colectiv şi încă unul cu rol principal, dovedind nu doar talent ci şi un devotament care conţine bucuria şi admiraţia pentru o personalitate de calibrul şi valoarea eminentei profesoare Cătălina Buzoianu. Să-i numim pe toţi, fără excepţie: Adriana Băilescu, Angelica Nicoară, Anca Hanu, Patricia Boaru, Romina Merei, Cristian Grosu, Silvius Iorga, Cătălin Codreanu, Bogdan Rădulescu.

Costumele Adrianei Grand destinate personajelor principale au fost oarecum cuminţi, în stil clasic, cu certe contribuţii legate de caracterele personajelor – aşa cum indică de altfel şi autorul. Personajul colectiv însă a fost „îmbrăcat" (sau dezbrăcat, după caz), cu fantezia binecunoscută a scenografei.

Mişcarea scenică, în special cea a personajelor din grupul mai sus amintit, aparţine coregrafei Livia Gună. Muzica spectacolului,atât în scenele de grup cât şi în momentele celelalte, a fost o însoţitoare discretă dar cu efecte bine găsite şi atent chibzuite, augmentând stările personajelor şi punctând discret emoţia.

Spectacolul de la Cluj, dacă nu este perfect în totalitate, este cu certitudine o construcţie serios gândită şi temeinic lucrată, o lecţie de teatru şi totodată de viaţă, cum numai artiştii adevăraţi pot oferi. Cât despre preţul plătit de artista-regizoare, asta e altă poveste...deşi câte ceva din propriile sale frământări de creator transpare şi în acest spectacol.

Şi, la drept vorbind, dacă n-am înţeles chiar tot ce a vrut să comunice regizoarea prin spectacolul ei, nu putem decât să-l cităm pe Rubek: *„N-ai nicio idee clară despre cum arată, în interiorul său, o natură de artist"*. Oricum, de la spectacol pleci bulversat, fiindcă, aşa cum spunea G.B. Shaw, la un spectacol cu o piesă de Ibsen, nu ne ducem „ca să ne omorâm timpul", să vedem „o distribuţie ingenioasă şi amuzantă, ci suntem fiinţe vinovate care asistăm la o piesă, iar ideea petrecerii agreabile nu-şi găseşte aici rostul, cum nu-şi găseşte nici la un proces de omucidere".

Natalia STANCU

Geniul farsei tragice

„Gogol! Curat Gogol!" ar fi exclamat Stanislavski la lectura piesei ***Sinucigaşul*** de N. Erdman, pe care se angajase (fără succes) să o pună în scenă şi Meyerhold. Altă mostră de „întrecere socialistă" destinată unui fiasco!

Considerat prin 1930 genial, textul îşi relevă şi azi (sau, poate, *mai ales azi*) caracterul vizionar. Se impune, fără îndoială, şi prin factura sa estetică de certă modernitate.

Şochează, pe de altă parte, prin caracterul profetic (anticipativ şi generalizator) al mesajului său pamfletar. Un pamflet scris cu umor negru, absurd, revoltă şi disperare în care Erdman opune viaţa – ideologiilor, viaţa unui om – punerii la mezat şi manipulării brutale a acesteia de către reprezentanţii diverselor „isme" şi instituţii ale societăţii.

În ce ar consta originalitatea artistică?

Sinucigaşul aparţine categoriei comediilor tragice (în care, e drept, literatura rusă a fost deschizătoare de drumuri şi a excelat), comedii groteşti, frizând fantasmagoricul şi absurdul.

La sfârşitul celei de a 16-a scene a *Sinucigaşului*, pasaj asimilabil unei „puneri în abis", *Babuşkin* o îndeamnă pe *Serafima Ilinicina* să-i distragă atenţia lui *Podsekalnikov*, de la starea de depresie, îndemnând-o: „Povestestiţi-i ceva *abstract* (s.n.), despre un trai fericit şi despre cazuri hazoase. Chestii de domeniul umorului. Inventaţi! „atenţie deci la cuvântul „abstract", în vecinătatea „traiului fericit" (sloganul populist cel mai îmbătător al leninismului) şi alăturat „umorului". „Sinucigaşul" relevă *abstracţiunea care rămânea* şi rămâne şi azi) *viaţa normală şi decentă*. Şi arată cât valorează. Chiar în sistemele care clamează cultul omului şi afirmarea „omului nou". Şi despre cât de repede devine *fiinţa* fără apărare *obiect de manipulare* fără scrupul, „animal" de sacrificiu în mâinile celor care se erijează în reformatori ai societăţii.

O perspectivă pentru Erdman, nu atât teoretică, pe cât de vitală şi explozivă în actualitatea anilor '30, a terorii staliniste. Ca şi în lumea de acum a regimurilor totalitare sau doar pretins democratice!

Scrierea lui Erdman (care ne parvine în versiunea românească a Maşei Dinescu) începe în registrul realismului. Realismul ambianţei mizerabile cu promiscuitatea locuinţei în comun, cu tăieri ale curentului neplătit la timp (tocmai când definiţia comunismului devenise „puterea sovietelor plus electricitatea"!). Notăm deci: autenticitatea stărilor de tristeţe, foame, întuneric „ca-n peşteră şi lumină bolnăvicioasă", frică, suspiciune, imixtiune în intimitatea vecinilor, spaimă la sunetul soneriei... Acum notăm: autenticitatea psihologiilor şi mentalităţilor celor mai paradoxale. Treptat însă, „felia de viaţă" glisează într-o farsă bogată în quiproquouri (căci de farsă ţin şi bâjbâielile nocturne, şi presupusul pistol care este un lebăr, şi briciul căutat frenetic doar pentru tranşarea mezelului), şi la fel: sinuciderea/în WC-ul ocupat, de fapt, de o bătrână, dar şi moartea anunţată (din motive neprecizate) multiplu negociată şi mereu amânată. Registrul comic se amplifică prin limbajul personajelor care excelează fie în expresii fruste, colorate, fie în fraze stereotip, şabloane şi lozinci, fie într-o vorbire

Biblioteca Judeţeană
MUREŞ
TÂRGU MUREŞ

în „radicale", semidoctă; fie în verbiaj de oratorie „latrans"; fie într-o exprimare în doi peri, care întreține planul aluziilor şi al provocărilor în actualitate, care implică spectatorul şi totodată evită furcile cenzurii.

Acest registru se converteşte, la rândul său, într-o mascaradă grotescă şi absurdă.

În cele din urmă, asistăm la un incendiar proces (din care nu lipsesc mici întrebări existențiale) la adresa prostiei, egoismului, laşității, lichelismului, versatilității, oportunismului – cruzimii de junglă a „lumii noi". *Sinucigaşul* sfârşeşte ca un pamflet la adresa sistemului represiv, fără suflet, care pe atunci era reprezentat de dictatura lui Stalin. Ar mai fi de observat că protagonistul, Semion Semionovici Podsekalnikov, intră în scenă ca un exemplar opus personajului „pozitiv" sau „victimei" clasice. E un biet om, nu doar şomer famelic, trezit în toiul nopții de ghiorăitul mațelor. Dar mai este şi un om slab, versatil, arțăgos, plin de hachițe, un adevărat terorist al familiei. Deşi pare afectat de complexe sociale, el este mai degrabă egoist, profitor şi laş. Soluția lui salvatoare (tuba) este „pielea ursului din pădure" şi de un ridicol absolut; cu atât mai mult cu cât Semion Semionovici calculează la copeică veniturile pe un an din concertele la instrumentul pe care îl va deprinde.

Şi iată-l pe acest om de nimic şi de prisos, pe acest individ cu capul în nori, antierou care, într-un moment de „poză" sau de derută, îşi anunță intenția de a părăsi această lume, iată-l pe acest personaj, ca să zic aşa, demitizat, relevând o stranie dedublare a personalității. Iată-l în situația să devină martir fără voie pentru opinia publică, un martiraj pe care i-l solicită, negociindu-l, şi apoi chiar i-l impun,

Ileana OLTEANU, Dan PURIC şi Adela MĂRCULESCU

rând pe rând, reprezentanţii intelectualităţii, ai religiei, ai comerţului, ai amorului (aşa-zis) romantic. Niciunul nu se gândeşte să-i întindă o mână salvatoare. Dimpotrivă, căci toţi au nevoie de cineva care să le apere, cu fiinţa lui, cauza; cineva care să spună ceea ce ei nu îndrăznesc.

Dar iată-l într-o nouă răsturnare, transformare, pe acelaşi Semion Semionovici. Un Podsekalnikov care nu are niciun chef să încheie socotelile cu lumea, care devine – de frică, de spaimă, de furie – un „miel turbat", violent în răzvrătirea sa şi uluitor prin adevărurile (aceasta – curată sinucidere!) pe care le spune.

Şi „oiţa" turmei înfricoşate – muşcă rău. Iţeşte întrebări şi face afirmaţii riscante. Protestează energic şi zgomotos. Mărturiseşte că se aştepta la o dezminţire în *Izvestia*, după un articol ce afirma că „viaţa e minunată". Devine un acuzator public. „Eu mor. Dar cine e de vină? De vină sunt conducătorii, dragi tovarăşi!" Clamează: „Pot să *nu* mă tem de nimenea. Ce vreau, aia fac". Libertate care... Strigă că Marx nu i-a plăcut. Telefonează la Kremlin, ca să înjure pe cineva. De mamă. Moment de un comic terifiant!

Imaginaţi-vă cum ar fi sunat atari „chestii" chiar în teatrul românesc de acum un sfert de veac. Dar imaginaţi-vă cum sunau ele în timpul terorii staliniste în continuă escaladare... cum apărea prin anii '30 ironizarea idealului proiectiv: „Şi atunci ţi se deschid perspective nebănuite (căci „Exista deviză/dorinţă/manual"!)

Gândiţi-vă la ambiguitatea scenei cu bucăţile de ziar rupte şi scuipate ca... ineficiente. Sau la scena în care când se spune că Podsekalnikov „se va duce într-o lume mai bună" – cineva se întreabă dacă el „pleacă în străinătate".

Ne întâlnim la Naționalul bucureştean cu opera lui Erdman (scrisă în 1928, jucată prima oară în Suedia – 1969, montată în Rusia – pentru a fi repede oprită în 1982, şi reprezentată în România în câteva versiuni, de neuitat rămânând cea cu Horațiu Mălăele de la „Nottara").

Şi de data aceasta regizorul Felix Alexa este la înălțime. Creația sa se impune prin accentul pus pe gravitatea textului, care implică şi relevarea valorilor lui pamfletare acutizate în secolul XXI, dar şi a deschiderilor lui existențiale. Originalitatea şi modernitatea imaginilor şi a evoluțiilor scenice percutează în validarea acestei lecturi. Dominanta grotescului tragic activizează fantezia efectelor comice ori ironice şi a subtextelor paradoxale ambigue, absurde.

Decorul Dianei Ruxandra Ion comentează piesa prin multiple sugestii de stare, simbolice, şi contribuie la dinamizarea şi la cadența ritmică a acțiunii. Un spațiu scenic închis şi parcă zăbrelit, ce va fi mereu invadat din exterior. Un platou pe care vor apărea şi dispărea coroane funerare, un sicriu de sticlă... în planul de fundal – un perete transparent cu foarte multe uşi, dincolo de care se află un lung culoar, dominat de o lumină rece şi agresivă, ca de penitenciar. Numeroase ceasuri stau încremenite la aceeaşi oră – fatală... Actorii sunt îndrumați spre un joc atent şi minuțios. La unii domină modulațiile verosimil psihologice, la alții şarja grotescă. Dar chiar şi compozițiile ce stau sub semnul „realismului tind a demonstra şi dezvălui esența ascunsă a ipochimenilor şi semnificațiile lor de dincolo de poveste".

În rolul principal Dan Puric excelează în acrobația stărilor pe muchie de cuțit între râs şi plâns, între implicare şi distanțare. El trece cu dezinvoltură impresionantă, fără efort vizibil, printr-o mare varietate de registre. Ipostaziază succesiv agitația ridicolă a omului slab, şi necăjit, dă contur abuliei, apoi furiei stupide, mâniei legitime şi revoltei. Este mereu percutant în dialoguri casnice, ca şi în diatribe contestatare, în pasaje de pantomimă şi în cele de mişcare scenică îndrăzneț coregrafiată. Este de neuitat fantezia şi hazul cu care concepe, decupează şi transmite la public savuroasa scenă a deprinderii cântatului la instrumentul numit tubă. Ca şi răbdarea şi inocența răbdătoare cu care descifrează metoda lui Theodor Hugo Wolf (poantele cu nemți sunt insistente la Erdman, care era de origine germană!)

„... Rupeți o bucățică din ziarul *Izvestia* şi puneți-o pe limbă... scuipați ziarul respectiv" (ceea ce nu sună chiar inocent!); urmează: momentul clacării şi furia demesurată când artistul sunetului de faimă mondială recomandă achiziționarea celui mai ieftin... pian. (Şi când te gândeşti cu câtă greutate Podsekalnikov îşi procurase tuba de la orchestra simfonică „Trioul artiştilor liberi"... care se exprimau în fața clienților din restaurantul unde muncea Peresvetova).

Cu totul altă implicare artistică cere scena când Podsekalnikov rosteşte: „Pentru ce am trăit eu? Pentru statistică! Sau: „Există viață dincolo de moarte?" – întrebări ce răsună în fața nepotului lui Tanti Anisia, un copil surdomut. Aşadar – o scenă de altă factură care ne aminteşte de obsesia şi efectele revelației că Dumnezeu a murit! Sau a unui „Deus abscondidus" şi care, mai ales, îl anticipează pe Ionesco.

Dacă utopia fantastă a lui Podsekalnikov te trimite cu gândul la Hlestakov-ul lui Gogol şi al lui Dan Puric, alte secvențe de revoltă disperată şi mai ales de asumare a martiriului trimit la acel Don Quijote interpretat de Puric (care încercase şi o proiecție a lui Iisus asupra Cavalerului Tristei Figuri). Costel Constantin incarnează pe *Kalabuşkin* cu „greutate" şi plasticitate sub semnul vitalității, cordialității, labilității şi lichelismului: virtual salvator, administratorul blocului şi responsabilul

barăcii de tir, pune cel dintâi la loterie" viața vecinului său. Lui îi revin replici cu schepsis din limbajul de lemn al epocii. Aşa sunt: „Viața e minunată... Trăiți în secolul luminilor, adică al electricității" (faceți legătura cu formula lui Lenin „Comunism înseamnă puterea sovietică plus electricitate"). Sau îndemnul adresat şomerului nostru: „Nu mai gândiți; munciți!".

Două ipostaze de certă exprsivitate ale fanatismului dăruirii familiale de care sunt capabile femeile. Aşa sunt interpretele soacrei şi ale soției. Adela Mărculescu – într-un rol de compoziție (de factură fără precedente în biografia sa artistică) impresionează printr-un joc sobru, lipsit de artificii şi deloc monoton. Aceasta – deşi *Serafima Ilinicina* este concepută de dramaturg pe vreo trei tipuri de reacții: bunăvoință, solicitudine extremă şi obediență atotînduratoare, o continuă perplexitate în fața hachițelor ginerelui, ca şi în fața „noutăților de tip nou", şi reflexul rugăciunii la icoane. Ileana Olteanu începe prin a da glas protestelor la adresa „lipsei de sensibilitate" a lui *Semion*, dar accentuează cu deosebire imensa dăruire, dorința disperată de a linişti furtuna „demnă de părerea lui Aivazovski". La rândul ei, Tania Popa transmite cu aplomb comicul de limbaj (între „coconiță tânără" şi „boarfă nenorocită") al mahalagioaicei semidocte, senzuale, cu gheare de pisică şi mare tupeu, care este *Margarita Ivanovna*. Maria Buză concepe aparițiile excentricei şi bizarei *Kleopatra Maksimovna* cu tuşe tari, şi alternează cuvântul cu vocalizele şi recitativul oper(et)istic. Lamia Beligan este interpreta erotomanei narcisiace Raisa Filipovna, în linia unei şarje mai ponderate. Îi revine lui Marius Bodochi – partitura lui *Aristarh Dominikovici Grand-Skubik* cel preocupat de amplificarea vocii protestatare a inteligheņției, grație unui martir de împrumut. Asta pentru că „ce îi trece prin cap unui om viu nu poate fi spus decât de un om mort". Afectând principialitatea şi subțirimea, dar trădând goana după un ciolan, Aristarh îl îndeamnă cu entuziasm pe *Podsekalnikov* să se împuşte „cu simț civic".

Să observăm cu această ocazie că toți reprezentanții „junglei" din piesa lui Erdman, hiene care-şi vor da întâlnire la banchetul de adio de la „Beaumondul roşu" nu-şi disimulează lichelismul, spun firesc, cu imensă franchețe (aparent şi fără cinism), tot ce gândesc. (O lecție pe care o vom regăsi la Teodor Mazilu!)

Apariții expresive are şi Silviu Biriş (*Victor Viktorovici*), apărător al spiritului slav şi al „sfintei arte" şi orator în stilul unei avântate liric ontologii naționaliste (în desenul căruia Erdman fructifică o parodie la pasaje din Gogol şi Esenin).

Marius Manole este *„Egoruşka"* (în care, după unii, Erdman a proiectat, cu precauții fată de cenzură, un turnător de profesie). Tânărul proclamă „dreptul de a se uita pe gaura cheii, din punct de vedere marxist", perspectivă din care „totul se vede invers". Şi el afirmă că în socialism nu vor mai fi oameni, ci „mase".

Interesantă este şi prezența în scenă şi intrarea în dialog a părintelui *Elpidie* (Andrei Finți), un practicant al religiei lipsit de credință, ca şi de har – şi ros de aspirații străine de menirea sa. Nu trec neobservate nici contribuțiile Rodicăi Ionescu, ale lui Vitalie Bichir, ale Anei Macovei şi ale lui Al. Nedelcu.

Teatrul Național Bucureşti – Sinucigaşul **de Nikolai Erdman. În româneşte de Maşa Dinescu. Versiunea scenică, regia, ilustrația muzicală şi lighting design: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Cu: Dan Puric, Costel Constantin, Adela Mărculescu, Ileana Olteanu, Marius Bodochi, Marius Manole, Tania Popa, Andrei Finți, Maria Buză, Silviu Biriş, Lamia Beligan, Rodica Ionescu, Florin Lăzărescu, Ana Macovei/Tatiana Constabtin, Vitalie Bichir, Alexandru Nedelcu, Madalena Ciupitu, Nikita Dembinski.**

Iubirea învinge chiar şi teama de moarte

În ***Hotelul dintre lumi***, Erich Emmanuel Schmitt imaginează un tărâm intermediar între viaţă şi moarte, o zonă din care, cei odată intraţi îşi pot reveni şi se pot întoarce în lumea din care au plecat sau, dimpotrivă, trebuie să se îndrepte ineluctabil, către lumea umbrelor.

Eterna temă a morţii a generat în secolul XX (să-i amintim doar pe Nietzsche, Dostoievski, pe existenţialiştii francezi, pe Beckett şi Ionesco) o artă obsedată de şocul lui „Dumnezeu a murit". Iar înspăimântătorul neant ce a luat locul Divinităţii a generat, însă, mai ales reacţii de nihilism moral şi deriziune absurdă.

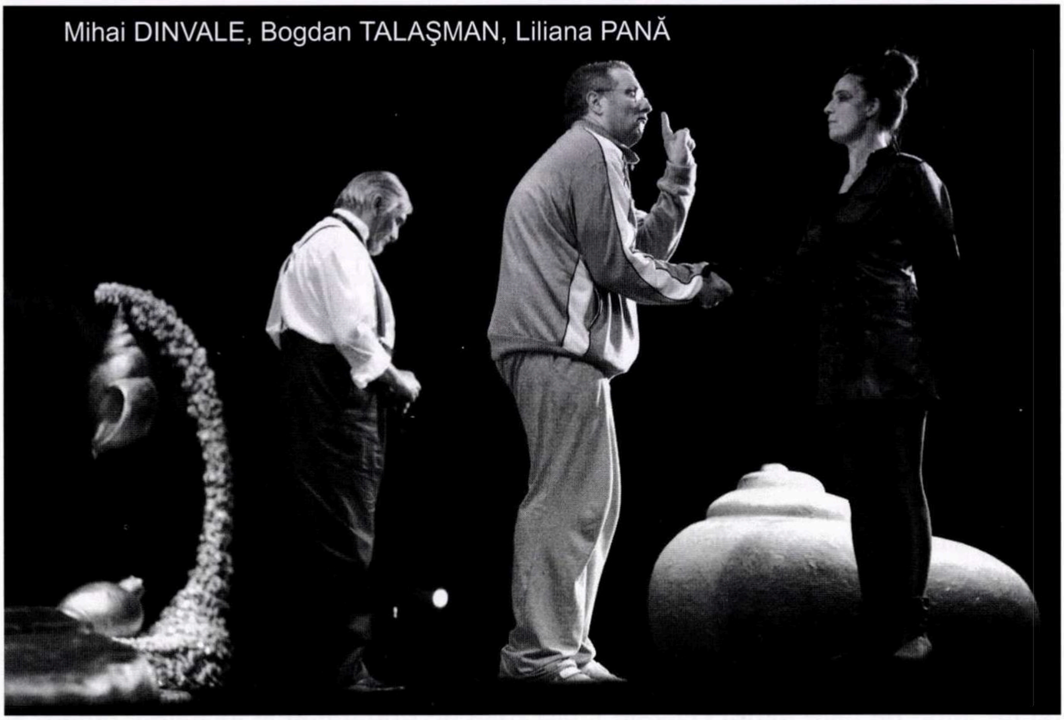
Pe acest fundal, *Hotelul dintre lumi* (traducere: Costin Manoliu şi Valentin Protopopescu), piesă jucată în premieră românească la Teatrul Mic, apare ca fiind mai degrabă polemică prin pariul ei aproape patetic pe valori ale omenescului, ce scot fiinţa din angoasa morţii.

Schmitt ne poartă într-un univers imaginar, ca de SF. Aici sosesc, din sala de spital şi din comă, victimele unor accidente, tentative de sinucidere sau grave boli cronice. Sunt aduşi cu un ascensor. Sunt conduşi de îngerii Mihail şi Gavril. Sunt asistaţi şi „deprinşi" să aştepte decisiva finală (o aşteptare pentru ei nu doar neliniştită, ci exasperantă), de către un medic scump la vorbă care nu poate anticipa „direcţiile". „Pacienţii sunt, în genere, total nepregătiţi pentru suprema situaţie-limită, o identifică greu şi o resping. Se iluzionează că tranzitează un banal sanatoriu pentru recuperare. Se adaptează anevoie la spaţiul închis, fără ferestre şi uşi, ce exclude orice evadare. Nu se mulţumesc cu explicaţiile zgârcite şi echivoce de care au parte. Acceptă cu o încăpăţânare demnă de o cauză mai bună că diferenţele – de rang social, avere, statut profesional şi chiar de condiţie intelectuală – sunt, aici, abrogate; şi că toţi sunt egali în faţa „zarurilor" fiinţării. Unii, mai ales, rămân ancoraţi în trecut şi chiar în valori materiale, orgolii ierarhice, complexe individuale, ranchiune personale, conformisme găunoase şi prejudecăţi stupide. Altfel spus – nu se pot desprinde de starea lor trecătoare. Sunt incapabili de o „decondiţionare". O neputinţă cu atât mai gravă cu cât viaţa reală i-a alienat de esenţa, de valorile umane esenţiale. Pe de altă parte, cum moartea le produce doar spaimă – ei se agaţă de orice iluzie imaginară care i-ar face să uite iminenţa ei. Puţini, foarte puţini se sustrag unei atari „orbiri" printr-o irepresibilă dorinţă de a afla, chiar şi în ultima lor clipă, un sens al condiţiei omeneşti.

Şi Schmitt răspunde spaimei de neant cu vocea generozităţii şi a iubirii. Sigur, motivul Eros opus lui Thanatos este o veche marotă a culturii umaniste, dar actualizarea acestui topos într-o situaţie dramatică şi într-o piesă pare o soluţie cu adevărat „provocatoare" în valul de scepticism, cinism şi mizerabilism din arta secolelor XX–XXI. Este vorba de o revelaţie ce ne parvine prin *Astrologul* care-şi oferă inima lui *Laure*, pentru un transplant. Este revelaţia lui *Julien Portal* (nume ce nu e, poate, întâmplător), bărbatul de familie bună, cu o profesie de succes, cu trecere la femei, care, pierzându-şi busola raţiunii de a fi, a decis să-şi scurteze parcursul. Este, mai ales, darul de a crea „o speranţă şi acolo unde nu este" şi „o cale – chiar şi în imposibil" (ca să-l parafrazez pe Grigore de Nyssa, care vorbea, desigur, de efectul credinţei în Dumnezeu!).

Agentul iubirii, al descoperirii frumuseţii lumii, fie el şi ca trăire efemeră, este Laura, chitesenţă a farmecului adolescentin. O tânără grav bolnavă, de multă vreme, care ştie (şi transmite şi celor din jur) cât de important este să te abandonezi

Mihai DINVALE, Bogdan TALAŞMAN, Liliana PANĂ



misterului de a fi în lumea asta, în natura care renaşte mereu, cât de preţioasă este fiecare clipă (şi făptura plină de poezie a lui Laure aminteşte de eroinele lui Giraudoux şi Anouilh).

În spectacolul lui Alice Barb (regie, versiunea scenică şi ilustraţia muzicală) de la Mic, universul abstract imaginat de Schmitt se estetizează şi se colorează într-un registru romantic şi modern totodată. (Decorul: Andrada Chiriac; costume: Vladimir Turturică) Ascensorul devine o plasă pescărească, precum un „năvod de oameni" sau un hârzob-„machina" cu care nu vin zeii, ci hotărârile lor de viaţă sau moarte. Spaţiul, un spaţiu fără ieşire, este populat, aici, de câteva frumoase statui nonfigurative şi de două uriaşe scoici-clepsidră, în care timpul se identifică firului apei (apa vieţii) ce se prelinge abia observabil. Mihail şi Gavril – figuraţi prin doi tineri dansatori în costume aurite colante – deschid spectacolul cu un ritual baletat, stilizat graţios şi epurat de patimi.

Mărturisesc: ceva din aceste soluţii plastice şi coregrafice mi-a dat o senzaţie de kitsch. Un kitsch poate voit?

Alice Barb citeşte atent, pătrunzător şi tinde a comunica nu doar subtil, ci şi percutant, piesa. O piesă care, fără a fi cea mai bună invenţie a lui Schmitt poartă amprenta predilecţiei lui spre eseul dialogat. O mostră de dramă cu o componentă de reflexivitate morală şi gust al filosofării. Un teatru salvat, în fond, nu atât de poveştile de viaţă (nu neapărat originale) cât de reverberaţia lor emoţională. Un teatru ce atrage prin ineditul, şi enigmaticul atmosferei, şi care se înviorează prin umorul (fie el şi „de spânzurătoare"), ori prin scânteierea paradoxurilor – în care Schmitt excelează.

Un teatru care cucereşte inima spectatorilor prin pledoaria pentru generozitate, altruism, pentru „Amor omnia vincit". Regizoarea valorifică inteligent textul din unghiul comicului inconştienţei şi al suficienţei şi potenţează sensibil revelaţiile sufleteşti.

Eroii sunt conturaţi original şi distinct. Istorisirile lor captează, psihologiile şi actele lor atrag sau intrigă. Jocul lor mobilizează şi nuanţează aşteptarea şi un amplu registru de nelinişti şi interogaţii. Dialogurile au fluenţă, piruetele ironice sunt de efect. Urmărim confesiuni tulburătoare. Adriana Schiopu contribuie cea dintâi la ridicarea ştachetei spectacolului. Este *Marie*, slujnica ce aduce şi între cele două lumi „inerţia muncii fără preget" şi amintirea unei căsnicii nefericite şi a unei maternităţi cu probleme. Monologul confesiune – rostit cu maximă simplitate şi susţinere interioară, tulbură, mai ales că ilustrează o calmă acceptare a sorţii. Ovidiu Niculescu, mai meritoriu este cu cât nu părea a fi fost neapărat predestinat pentru rol. El trece remarcabil prin multiplele registre ale reacţiilor lui *Julien Portal*. De la starea de confuzie provocată de pierderea reperelor spaţiale şi temporale, la amnezie, la perplexa orbecăire în necunoscut, la liniştea cu care respinge răspunsurile evazive şi apelează – inutil – la deducţii logice. De la nelinişte la furie, de la descurajare la resemnare şi apoi la speranţă. Şi este convingător şi în registrul (atât de pretenţios) liric. O compoziţie meritorie, sensibilă şi originală propune şi Valentina Popa, care conferă *Laurei* o sensibilitate cuceritoare şi un patetism bine controlat.

Urmărim şi manifestări ale perseverenţei în orbire, în minciună şi vanitate. Bogdan Talaşman sugerează cu măsură în conturarea aroganţei şi a inflamărilor de orgoliu ale preşedintelui *Delbec*.

Remarcabilă este Liliana Pană, care întreţine printr-un control desăvârşit al gesturilor, al tonului şi al adresei – nota de răceală, mister şi ambiguitate. Un stil de joc căruia i se integrează fără reproş şi Ana Bart (*Doctorul 2*, inventat de autoarea versiunii scenice).

Excelent este şi *Astrologul Radjapour*, cel mai bătrân locatar al hotelului dintre lumi, pe care Mihai Dinvale îl dezvoltă pe dominantele lucidităţii amare şi ale ironiei subţiri.

În spectacolul de la Mic oficiază graţios şi tandru „îngerii" Carmen Lupu şi Traian Vlas (coregrafia fiind „desenată" de Răzvan Mazilu).

Teatrul Mic – Hotelul dintre lumi **de Erich Emmanuel Schmitt. Traducerea: Costin Manoliu şi Valentin Protopopescu. Regia, scenariul şi ilustraţia muzicală: Alice Barb. Coregrafia: Răzvan Mazilu. Decorul: Andrada Chiriac. Costumele: Vladimir Turturică. Light-design: Iulian Bătăţescu. Consultant iluzionism: Ioan Marius Drăguş. Cu: Ovidiu Niculescu, Valentina Popa, Mihai Dinvale, Adriana Şchiopu, Liliana Pană, Ana Bart, Traian Vlas, Carmen Lupei. Data premierei: 31 mai 2009.**

Constantin PARASCHIVESCU

Întâlniri cu tinereţea

Am văzut, pe la mijlocul lui Florar, un spectacol în sala mică a Teatrului Nottara, după un roman intitulat *Ai toată viaţa înainte!* de Romain Gary. Cu acelaşi titlu, Alina Rece (fostă Hristea) l-a dramatizat şi regizat, în scenografia gri a lui Mc.Ranin, cu actori de la câteva teatre (Boris Petroff, Mihai Perşa). O poveste despre relaţia de afecţiune sufletească ce se naşte între un băiat din flori, să-i spunem aşa, al unei prostituate, crescut de Madam Roza, la rândul ei fostă prostituată, care de mai multă vreme se ocupă de adăpostirea şi îngrijirea acestor copii fără vină ai păcatelor omeneşti. Bineînţeles, contra unei sume periodice pe care mamele naturale trebuie s-o plătească. Madam Roza devine astfel, pentru unii dintre ei, mamă adoptivă, iar pentru

Mohamed singura şi emoţionanta dragoste adevărată. „Dragostea traversează tot ceea ce e oribil, murdar şi dureros, şi se ridică, în final, la valoarea unui exemplu de umanitate pentru noi toţi", declară tânăra regizoare în caietul-program.

Nu cunosc romanul, dar înţeleg că dramatizarea n-a putut evita fărâmiţarea, uneori excesivă. Structurată pe confesiunile lui Mohamed, ilustrează relaţiile băiatului cu Madam Roza într-o cronologie care să evidenţieze tocmai acestui simţământ reciproc între ei. Cu mai multe amănunte şi un lanţ de explicaţii care nu se leagă, un timp, într-un aspect demn de oarecare interes. Cel puţin pentru mine. Spre ultimul sfert al relatării, însă, se insinuează două neprevăzute – maladia incurabilă a mamei adoptive şi ivirea unui turc bătrân ce-şi revendică fiul, pe *Mohamed*. Dincolo de aspectul melodramatic al situaţiei impresionează sinceritatea şi frumuseţea relaţiei teatrale ce se instaurează între cele două actriţe, băiatul fiind interpretat în travesti de Laura Vasiliu. Cu lumina zâmbetului dureros, Ruxandra Sireteanu (*Madam Roza*) îşi ia rămas bun de la băiat, cu frăgezimea vârstei înmuiate în lacrimi, Laura rămâne întărită cu o experienţă definitorie de viaţă. Dacă Ruxandra s-a jucat cu o exemplară rigoare pentru a trăi, Laura a trăit cu adânca naturaleţe a filmului ce a lansat-o, pentru a juca acum. O emoţionantă relaţie de comunicare scenică între două generaţii, emblematic pecetluită la sfârşit de mâna întinsă de vârstnica actriţă tinerei sale colege, pentru a se ridica la aplauze.

Teatrul Nottara – Ai toată viaţa înainte! **dramatizare de Alina Rece după romanul omonim al lui Romain Gary. Cu: Ruxandra Sireteanu (*Madam Roza*), Laura Vasiliu (*Mohamed*), Boris Petroff (*Yusuf Kadâr, Hamil*), Corina Dragomir (*Moise*), Mihaela Subţirică (*Nadine Claire*), Mihai Perşa (*Dr. Katz*), Raluca Jugănaru (*Aischa*). Data premierei: 14 mai 2009.**

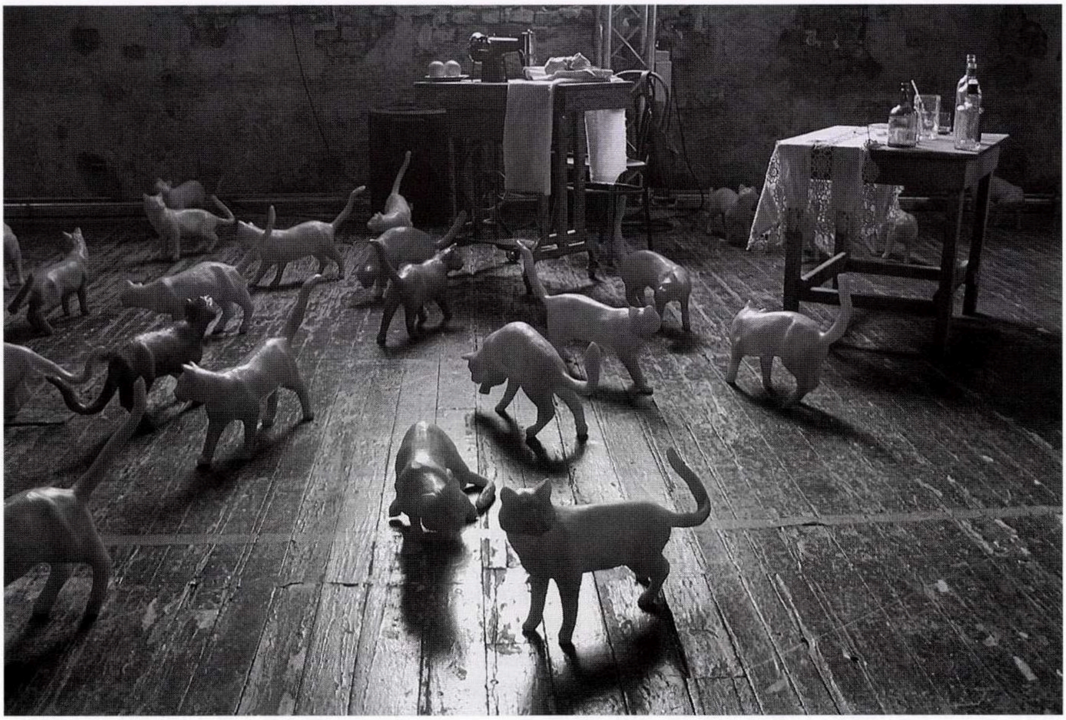
Mircea MORARIU

„Aşa sunt eu"

1. În urmă cu câţiva ani, mai exact în 2005, atunci când a înscenat la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila un bun spectacol cu *Adam Geist* de Dea Loher, regizorul Radu Afrim scria în caietul de sală al montării în cauză un text cu valoare programatică. Era vorba acolo nu doar despre decizia directorului de scenă de a se apleca exclusiv asupra unor partituri din literatura dramatică de azi, nu numai despre hotărârea de a-şi asuma şi manageriza, până la ultimele consecinţe, artistice, fireşte, propria libertate interioară şi de creaţie, ci şi despre ceea ce el numea atunci libertatea „însoţirii" cu cei ce gândesc asemenea lui şi pentru care este extrem de importantă şi de preţioasă libertatea de a explora artisticeşte nestingheriţi lucrurile considerate tabu. În cea mai bună parte, Afrim şi-a respectat promisiunile. Din acel moment a lucrat mult, cel mai adesea cu rezultate mai mult decât notabile, a făcut-o în teatre pe care le-a socotit a fi pregătite să-l accepte şi să şi-l asume („Odeon", „Andrei Mureşanu" din Sfântu Gheorghe, Piatra Neamţ, Ploieşti, Constanţa), să rişte odată cu el (Teatrul „Maria Filotti" din Brăila), să renască prin şi datorită spectacolelor montate de el acolo (Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara, Teatrul Municipal din Baia Mare). Regizorul nu a fost obligatoriu consecvent ideii de a înscena doar texte de ultimă oră. Deoarece până la ora la care scriu această cronică nu am văzut *Jocul de-a vacanţa* de la Baia Mare, nu ştiu cum a fost întâlnirea lui Radu Afrim cu poezia textului lui Sebastian. Dar cum între regizor şi felul de a scrie al autorului *Stelei fără nume* pot fi intuite numeroase afinităţi, existau premisele reuşitei. Sper că ele au fost valorificate. Pot să spun însă cu certitudine că spectacolul constănţean cu *Inimi cicatrizate* a fost unul cu totul aparte, din păcate prea puţin luat în seamă de critică, de jurii şi, din ceea ce ştiu, cam fără urmări pentru Teatrul care l-a produs. Cred că Teatrul unde se văd cel mai clar fructele „însoţirii" e „Maria Filotti" din Brăila. Lui i se alătură acum, la capătul unui proces în trei timpi, Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara. Se poate spune, fără teama de a greşi, că „trilogia" timişoreană a fost una dintre cele mai benefice pentru regizor, dar mai cu seamă pentru colectivul actoricesc de aici.

Acum trei ani, o echipă directorială tânără, ea însăşi în formare (Adriana-Maria Hausvater şi Ion Rizea) îl invita pe Radu Afrim să monteze întâia premieră care consfinţea şi primul rezultat în reprofesionalizarea colectivului de actori şi în demersul de recâştigare a publicului. Chiar dacă această recâştigare începea cu un şoc, într-un oraş de tradiţie intelectuală, universitară, dar şi oarecum conservator. E vorba despre spectacolul cu piesa *Krum* de Hanoch Levin. Atunci regizorul se întâlnea cu o seamă de actori preponderent tineri, cu un potenţial valoric incert, deloc stimulat ori exploatat, obligată parcă să îşi ascundă, să îşi nege propria tinereţe.

Pasul imediat următor a fost făcut odată cu *Boala familiei M*, după piesa lui Fausto Paravidino, ocazie cu care nu doar posibilele fantome ce bântuie aşa-numita *Sală 2* au fost trezite din adormire, ci şi energiile actorilor. Liderul generaţiei tinere, Ion Rizea, a făcut un rol de compoziţie de mare clasă (de altfel, el chiar poate da clasă celor ce purced la roluri de acest gen) în *Luigi* – şi rămân la această opinie, în pofida faptului că evoluţia lui nu a fost încununată de nominalizările şi premiile la care cred că era îndreptăţită, Claudia Ieremia a fost impecabilă în rolul surorii celei mari, condamnată la sacrificiu. Şi alte evoluţii actoriceşti au fost demne de luat în seamă. Spaţiul de joc fabulos a fost în chip excepţional valorificat de



scenografia Velicăi Panduru, iar premiul UNITER obţinut de ea e doar unul dintre cele s-ar fi cuvenit să încununeze acest spectacol.

Odată cu ***Piaţa Roosevelt***, Afrim nu săvârşeşte ceea ce s-ar putea numi ori chiar s-a numit, cam prea pripit, în presa cotidiană, „spectacolul perfect". *Piaţa Roosevelt* nu e tocmai fără fisură. I se pot reproşa montării lungimi nedorite. Se pot invoca o seamă de autocitări ale unor formule şi strategii regizorale experimentate anterior. Recursul la tehnicile şi specificităţile spectacolului de cabaret, ca un fel de *distanţare* de realismul prea accentuat ori apăsător al textului, ca metodă de îmbogăţire a unei partituri cu încărcătură preponderent socială, translatarea unor dansuri, amestecul vizibil între poetic şi realist erau detectabile în *Boala familiei M* şi au devenit dominante în *Omul-pernă* de la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila. Marele merit, marea victorie a lui Radu Afrim constă în aceea că, odată cu *Piaţa Roosevelt*, se poate vorbi despre naşterea unei *trupe* a Teatrului Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara. Cu certitudine pot fi relevate diferenţe valorice între actori, fireşte că unii sunt foarte buni (Ion Rizea, Irene Flamann-Catalina, Cătălin Ursu, Andrea Tokai), iar unii buni, neîndoielnic că unii ni se relevă buni, dar altfel buni decât îi ştiam până acum (Victor Manovici) ori ni se relevă pur şi simplu (Romeo Ioan). Dar e dincolo de orice dubiu că la capătul „trilogiei timişorene" colectivul de actori de la Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" a dobândit o cu totul altă fizionomie decât avea în urmă cu trei ani. Important e că, de la cel mai experimentat component al distribuţiei (Irene Flamann-Catalina) la cei mai tineri (Călin Stanciu jr. şi Marius Lupoianu), cu toţii joacă nutrind o firească aspiraţie către unitate şi stil. E, în opinia mea, principalul atu al spectacolului şi marele câştig al „însoţirii" actorilor timişoreni cu regizorul Radu Afrim. Nu singurul. Or, tocmai acest merit, ca şi altele, printre care acela că, înfrângând inerţia şi opacităţile, regizorul şi-a făurit la Timişoara un public al său

(în condiţiile în care acceptăm că există publicuri şi nu o categorie masificată de spectatori şi asta mi se pare o izbândă) sunt argumente forte în favoarea ideii că „trilogia" timişoreană a lui Radu Afrim trebuie să continue, dobândind dezvoltări utile pentru ceea ce înseamnă viaţa teatrală timişoreană. Şi nu numai.

2. Piaţa Roosevelt, despre care se face vorbire în piesă, este un spaţiu lesne detectabil din punct de vedere strict geografic. E situată în centrul oraşului São Paulo din Brazilia şi a fost descoperită de Dea Loher în urma unui incident neplăcut de care a avut parte ea însăşi în răstimpul unui sejur pe respectivele meleaguri, consumat în vara anului 2003. Povestea personală a scriitoarei e detaliată de ea însăşi în interviul acordat *live,* la Berlin, lui Ciprian Marinescu şi inserat de acesta în numărul 14 al revistei ***atent***, publicaţie a Teatrului Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara, care, pe lângă multe altele, cuprinde şi textul integral al piesei. Ceea ce contează cu adevărat nu e faptul, până la urmă, nu tocmai ieşit din comun care i s-a întâmplat scriitoarei, ci observaţia în conformitate cu care „situaţiile existenţiale extreme declanşează scrisul". O astfel de situaţie a însemnat declicul ce a determinat scrierea piesei care concentrează între paginile ei personaje deopotrivă comice şi tragice, ori care se joacă cu comicul spre a-şi masca sau pentru a înşela tragicul din viaţa lor, percepute a se situa la marginea societăţii, dispreţuite de morala burgheză comună, de fapt cât se poate de normale în anormalitatea generalizată a existenţei noastre. Domnul şi doamna Mirador, Vito şi Concha, Aurora, Bingo şi Aziza, Bibi şi Suzana, Omul cu sacoşe şi Femeia cu oase, Phedra de Cordoba, Raimonda pot avea oricând o existenţă reală. Indiferent că sunt poliţişti şi neveste de poliţişti, patroni excentrici ori care mimeaza excentricitatea, jucându-se cu destinul altor oameni, preacinstite stăpâne ale unor stabilimente de plăceri trupeşti, prostituate, travestiţi, travestite sau „transsexuale", consumatori ori traficanţi de cocaină. Personaje care sunt ori care devin *altfel* din cine ştie ce accident al vieţii şi se văd silite să se adapteze ca să poată supravieţui. Să meargă mai departe. Ele dobândesc o ambiguitate poetică, la limita dintre tragic şi comic, graţie felului în care sunt surprinse de condeiul Deei Loher. Personaje-limbaj, personaje-confesiune, personaje-definiţie, personaje-explicaţie, personaje-comentariu sau personaje-temă, fără a fi mai puţin fiinţe sociale. În ciuda apetitului lor crescând spre confesiune (reală sau mimată), spre rememorare, justificare şi recuperare a propriului trecut şi a propriilor erori, „eroii" ori, mai degrabă, „antieroii" care populează Piaţa Roosevelt se remarcă prin imposibilitatea de a fi situaţi şi clasificaţi într-o anume formulă de expresie riguros exactă. Viaţa lor cotidiană în Piaţa Roosevelt se desfăşoară pe terenul unui realism dilatat până la graniţele fantasticului, însemnând un amestec ingenios de real şi ireal.

Lumea pestriţă din Piaţa Roosevelt ne apare atât de ambiguă şi datorită modalităţii *mediate* în care cea mai mare parte dintre personaje sunt prezentate de către scriitoare. Căci recuperarea şi rememorarea lor se realizează de către domnul Mirador (să observăm semnificaţia simbolică a numelui personajului, *mirador* însemnând punct de observaţie), poliţistul aflat în comă profundă. Poliţistul *Mirador* (Romeo Ioan) e singurul personaj din spectacolul timişorean al cărui costum, ca şi al cărui comportament e lipsit de excentricităţi. Excelentă idee a autoarei costumelor Velica Panduru, care are grijă să le înzestreze totuşi pe toate celelalte personaje cu câte un detaliu de identificare. Pe doamna Mirador cu două portocale ce pot fi ghicite sub basma. Pe Aurora cu un fel de pălărie-instalaţie care nu e dată deoparte decât atunci când e înlocuită de peruca ce o trimite cu gândul spre alte vremuri. Pe Vito cu nişte pantaloni fistichii ce fac personajul încă şi mai fistichiu decât se proiectează în joaca sa. Concha se manifestă în anumite momente

asemenea unei pisici, animal cu care a ajuns să se identifice. Phaedra de Cordoba are ceva statuar. Tânăra Bingo e marcată printr-o imensă bilă albă, purtată asemenea unei măşti, iar scena de dragoste eşuată dintre ea şi Vito e dintre cele mai emoţionante prin finalul ei trist- derizoriu. Celelalte personaje au însemnele specifice „ilustrei" lor meserii. Poliţistul Mirador e cel ce exprimă primul tema profundă şi de autentică substanţă, deopotrivă a piesei şi a spectacolului – tema morţii. El e cel care ne conduce în Piaţa Roosevelt. El o descrie, iar descrierea sa dobândeşte forma definiţiei: „Piaţa Roosevelt e un loc urât şi strâmb. Un loc în care toate alea par să se afle unde nu trebuie, până şi copacii, şi nu pot să spun că mi-e drag". El îi rezumă reperele: o biserică, secţia de poliţie, garajele subterane, bordelurile, cârciumile, barurile, îi defineşte locuitorii şi tot el e cel care doreşte să afle „unde e istoria noastră şi unde apar eu în ea". Numai aparent nu îşi îndeplineşte dorinţa. Deoarece întreg textul piesei, ca şi spectacolul pe care el îl prilejuieşte înseamnă o poveste în urma depănării căreia aflăm o mulţime de poveşti de viaţă, între care şi aceea a poliţistului. Spectacolul lui Radu Afrim nu contrazice în chip esenţial structura piesei, deşi dispune de numeroase elemente de legătură între episoadele-poveşti, elemente neprevăzute în didascalii, nu acţionează drastic asupra textului (doar câteva modificări sunt cu adevărat semnificative). Regizorul acţionează asupra piesei cu imaginaţie rafinată, nu şi agresivă, şi astfel spectacolul devine unul al memoriei, al comentariului şi al acţiunii propriu-zise. În capacitatea de a menţine în echilibru aceste trei însuşiri mi se pare că se cuvine căutat unul dintre meritele sale fundamentale. Tocmai graţie relaţiei de complementaritate neagresivă pe care directorul de scenă o stabileşte cu textul şi datorită valorizării exemplare a filonului său oniric, socotesc că, într-un anume fel, poate chiar fără ca Radu Afrim să fi intenţionat asta, *Piaţa Roosevelt* a ajuns să dobândească un accent pirandellian. Nu în sensul punerii în aplicare a nu ştiu căror principii ori învăţături ale doctorului Hinkfuss. Ci într-un sens mult mai profund şi mai uman.

Să mă explic. În *Să îmbrăcăm pe cei goi*, Pirandello nu concepe strada drept o prezenţă neutră, drept un simplu fond zgomotos pentru acţiunea propriu-zisă, ci se întoarce mereu la ea socotind-o activ şi profund implicată în deznodământ. Urmând scriitura Deei Loher, îmbogăţindu-o, Radu Afrim îi „îmbracă pe cei goi" deopotrivă cu delicateţe şi cu umor corosiv. „Strada – ce oroare!" – exclama Ersilia Drei, în vreme ce speculativul Ludovico Nota observa că strada cu oamenii ei, „distrage, întrerupe, împiedică, contrazice, deformează". Noii „cei goi", cei din piesa Deei Loher şi din spectacolul lui Radu Afrim, se arată ahtiaţi după zgomot. Au un apetit pentru zgomot, pentru zgomotul stadioanelor de fotbal pe care îl aduc în Piaţa Roosevelt graţie transmisiunilor televizate la care participă vocal, dublând excitatele comentarii ale pătimaşilor crainici sportivi brazilieni cu propriile lor exclamaţii şi strigăte. O fac chiar dacă, asemenea lui *Vito* (Victor Manovici), nu agreează deloc fotbalul, fiindcă altminteri ar altera riturile sociale ale pieţei şi palpiturile sale intense, dar şi distructive. Cu excentricităţile lor afişate, subliniate, marcate îşi marchează ei existenţa. Excentricităţile ascund ori întăresc drame. Consumate pe vremea când matroana de acum, amabilă, tandră şi autoritară, era încă băiat ori visa la o carieră de cântăreaţă (*Aurora* – Ion Rizea), sau în miros de portocale (*Doamna Mirador* – Irene Flamann Catalina), în activitatea exhibată (*Omul cu sacoşe* – Cristian Szekeres) ori ca o consecinţă a morţii (*Femeia cu oase* – Paula Maria Frunzetti), în aşteptarea morţii (*Concha* – Andrea Tokai), în jocul cu cocaina, dar şi cu moartea (*Raimundo* – Marius Lupoianu), în exhibiţionismul sexual (*Aziza* – Alina Reus), în formidabile şi devastatoare partide de sex cu marţieni (*Bibi* – Cătălin Ursu), în numărătoare profesională a crainicei de bingo transformată în numărătoarea

vieții (*Bingo* – Claudia Ieremia), în superbul cântec de flaut și voce (*Phedra de Cordoba* – Cristina Pădurariu), în sex și cabaret (*Suzanna* – Călin Stanciu jr.).

Sigur că le-ar fi fost extrem de ușor regizorului și actorilor timișoreni să facă din *Piața Roosevelt* un spectacol de esență preponderent sau afișat tragică. Tot la fel cum montarea cu *Piața Roosevelt* ar fi putut eșua într-unul cu tentă socială, dacă nu chiar moralizatoare, despre indiferența ori răutatea agresivă cu care privim lumea marginalilor, tragediile multe care îi marchează, indiferent dacă acestea sunt ascunse ori la vedere. Neîndoielnic, tare le-ar fi fost la îndemână semnatarilor spectacolului timișorean să rămână la tenta comică, amuzată, care e doar asemenea cojii de portocală, amăruie, în cel mai bun caz, dulce-amăruie. Sau să adopte tonul superior didactic. Râdem, ne amuzăm, ne lăsăm prinși de ritmurile de tango ori de fado, de cântecele interpretate *live* de unii dintre actori (Ion Rizea, Cătălin Ursu), de muzica originală superbă cântată la flaut și vocal de Cristina Pădurariu, apreciind rolul lui Vlaicu Golcea în scrierea ei, dar și în pregătirea muzicală a interpreților. Dar mai apoi, când ieșim *din* și *de la* Piața Roosevelt, stării acesteia de frenezie i se substituie o alta, aceea mai profundă și dureroasă a empatizării cu existența cu final tragic la care sunt condamnați dezmoșteniții sorții. Niște dezmoșteniți pe care deopotrivă Dea Loher, Radu Afrim și actorii timișoreni ni-i prezintă altfel decât a făcut-o dramaturgia americană de la O'Neill încoace și spectacolele inspirate de ea. Toată arta lui Radu Afrim și a colaboratorilor săi constă în harul aparte de a ilumina, de a scălda într-o lumină aparte, crepusculară, ceea ce este deopotrivă ascuns și dureros.

3. Unul dintre considerabilele atuuri ale montării este fascinanta ei plasticitate. Văd în ea, în primul rând, o nouă reușită a excepționalei capacități de a gândi în spațiu a regizorului. Care aici, în condițiile atât de speciale ale *Sălii 2*, capătă valențe aparte, răscolitoare, o forță de acțiune asupra spectatorului răvășitoare. Dar văd și o revenire de zile mari a scenografei Iuliana Vâlsan, autoarea decorurilor. O scenografă care, după încheierea colaborării cu Mihai Măniuțiu, după o bună scenografie la un spectacol târgumureșean cu *Livada de vișini*, părea a fi intrat în penumbră. Acum, în *Piața Roosevelt*, împreună cu regizorul Radu Afrim, cu actorii Naționalului timișorean, cu creatoarea costumelor, Velica Panduru, cu light designerul Lucian Moga, Iuliana Vâlsan se dovedește extrem de inspirată în gestionarea extrem de eficientă și plină de semnificații a unui spațiu de joc pe care izbutește să îl însuflețească în fiecare colț al său. Apar, neîndoielnic, în scenografia ei, reperele de bază ale Pieței Roosevelt. Dar poate mai pregnant ca orice e cimitirul întrevăzut asemenea unei concretizări materiale a marii, adevăratei teme a piesei. Acolo unde acel *așa sunt eu* pe care îl dezvoltă rând pe rând personajele piesei și ale spectacolului dobândește forma ultimă, devirusată de orice prefăcătorie. Iar pe imensul spațiu al sălii dominatoare rămân pisicile create de artistul plastic timișorean Bogdan Rață, tot atâtea semne ale trecerii prin această lume a unor ființe *altfel*, dar pline de sensibilitate. Totul scăldat în subtila lumină crepusculară proiectată de Lucian Moga.

Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timișoara – Piața Roosevelt **de Dea Loher. Un spectacol de Radu Afrim. Traducerea: Victor Scoradeț. Decoruri: Iuliana Vâlsan. Costume: Velica Panduru. Muzica: Vlaicu Golcea. Sound design: Uțu Pascu. Light design: Lucian Moga. Sculptură: Bogdan Rață. Cu: Romeo Ioan, Irene Flamann Catalina, Andrea Tokai, Ion Rizea, Claudia Ieremia, Alina Reus, Cătălin Ursu, Călin Stanciu jr., Cristian Szekereș, Paula Maria Frunzetti, Cristina Pădurariu (flaut, voce), Marius Lupoianu, Adrian Kiper, Dan Strava. Data premierei: 9 mai 2009.**

Ion JURCA ROVINA

Cum să... facem un spectacol

Trebuie să încep de la... sfârşit. Adică, de la caseta tehnică făcută şi ea să şocheze. Mai întâi titlul: ***Cum traversează Barbie criza mondială***, apoi urmează precizarea: *spectacol-atelier conceput de Alexandra Badea.* Urmează numele regizoarei, alte nume de actori, autoarea textului... Sigur, mă dumiresc, e vorba de ordinea alfabetică a echipei-creatoare a spectacolului. Totuşi, Alexandra Badea nu beneficiază doar de întâietate alfabetică, după cum scrie: „Spectacolul a început cu un *workshop*, în timpul FDR 2008. (Festivalul Dramaturgiei Româneşti, de la Timişoara, *n.n.*). Atunci, pornind de la relaţii, situaţii, am lucrat cu actorii pe improvizaţii care i-au trasat Mihaelei Michailov direcţiile pentru a scrie textul pe care îl montăm acum". Adică, nu e vorba de *supremaţia* regizorului (cum eram tentat să cred), ci de o colaborare într-un atelier... *Cum să...* facem un spectacol. Şi anume, un spectacol programatic, izvorât din acest mondializat *cum să...* Sintagma revine *laitmotiv,* progresiv, obsesiv, paroxistic în rostirea textului. Un text pe care Mihaela Michailov şi-l numeşte „scenariu performativ".

Nu este, într-adevăr, o piesă, ci un text cu reverberaţii literare şi cu privirea spre interpretarea sedusă de improvizaţie a actorilor, la latitudinea regizorală modelatorie. Ce aduce la strigare textul scris în registru postmodern? Fericirea, în familie, dar şi încadrată într-un decalog al pisicii, suferinţa fizică, spitalul, banii,

Colin BUZOIANU

stresul cotidian, reclama agasantă, vedetismul, manipularea, mondializarea crizei prin *cum să...* se săvârşească obiectele, existenţele, în societatea de consum, dar şi apelul la voinţă, performanţă, încredere, comunicare. Şi cum se nuanţează? Prin expresie parodică ori pamfletară, prin sarcasm, grotesc sau absurd, prin discurs eseistic. Textul are şi o liricitate şi poate fi citit ca un poem terifiant.

Un strigăt rostit într-un spectacol în care interpreţii înşişi, în discreta pregătire a coregrafului Manuel Pelmuş, remodelează spaţiile, prin „restructurări" şi „destructurări" (cuvintele regizoarei), concepute astfel şi plasticizate prin module transparente, efectul scenografic, gândit de Velica Panduru, fiind unul integrator în discurs. Costumaţia, prin alternanţa între alb şi îmbrăcămintea obişnuită, creează imaginea unui spital generalizat care tinde să acaparеze normalitatea. Paralelismul între imaginea reală şi negativul proiecţiei, între rostirile directe şi cele prin microfon sau înregistrări, sporeşte deruta şi amplifică *strigarea* manifestă a echipei de interpreţi. Ei sunt personajele-actori care îşi „improvizează" modéle sugerate de enunţul textului.

Sabina Bijan şi Cătălin Ursu configurează un cuplu supus unei parodice ziceri despre fericire, sfârşind mai apoi cu divorţul şi enunţarea împărţirii de bunuri, între care şi păpuşa Barbie, „destructurată" în bucăţi. Barbie este metafora, totuşi, care, plasează derizoriul generalizat într-un joc păpuşăresc, „înviorat" sugestiv, de pildă, de Alina Reus. În acest joc intră şi fetiţa Sabina Reus, care îşi ţine intervenţiile la înălţimea echipei. În general, trupa de şase actori pulsează şi plusează omogen (obligaţi şi de manevrarea decorului) în preluarea din mers a scenariului, ca într-un recital. Fiecare însă se şi individualizează, precum şi Victor Manovici în imaginarea unui bolnav care reproduce boala ca efect al suprasolicitării zilnice. Colin Buzoianu devine bugeto-dependentul sau conduce show-ul de la microfon. Textul şi spectacolul îi acaparează însă deopotrivă, „structurându-i" şi „destructurându-i" în acest „manifest" (alt cuvânt al regizoarei) scenic împotriva manipulării societăţii de consum şi a depersonalizării agresive.

Sala 2 a Teatrului Naţional din Timişoara, cu o bună acustică, e propice reverberaţiilor, care, tehnic, sunt folosite, îndeosebi în repetiţiile paroxistice, Dan Simion fiind *sound designer-ul*. Există şi dezacordări de intensitate între vocea reală şi cea înregistrată cu imagine pe ecran. Am înţeles că ne aflăm într-un manifest, totuşi chiar această „strigare", prea agresivă (auditiv), se poate încă nuanţa, în favoarea decodării textului. Inevitabilele lungimi apar, spectacolul îşi depăşeşte „marginea" (spre final, în vreo două rânduri câţiva tineri îşi pierduseră răbdarea, chiar dacă durata anunţată – de o oră patruzeci şi trei de minute – n-a fost depăşită).

Cred că pe lângă intenţia programatică, bine „difuzată" în caietul-program redactat de Codruţa Popov, miza acestui spectacol-atelier ar fi abordarea actualităţii în teatru. Nu doar prin detaşare de telenovelele de la TV-uri, ci prin regăsirea profunzimii în expresie teatrală. Acesta ar fi un apel. Dramaticul sau comicul, absurdul nu sunt eludate, ci recuperate în viziuni de creaţie (text, spectacol), date de un existenţial contemporan care poate fi astfel citit, descoperit în apriga realitate de azi.

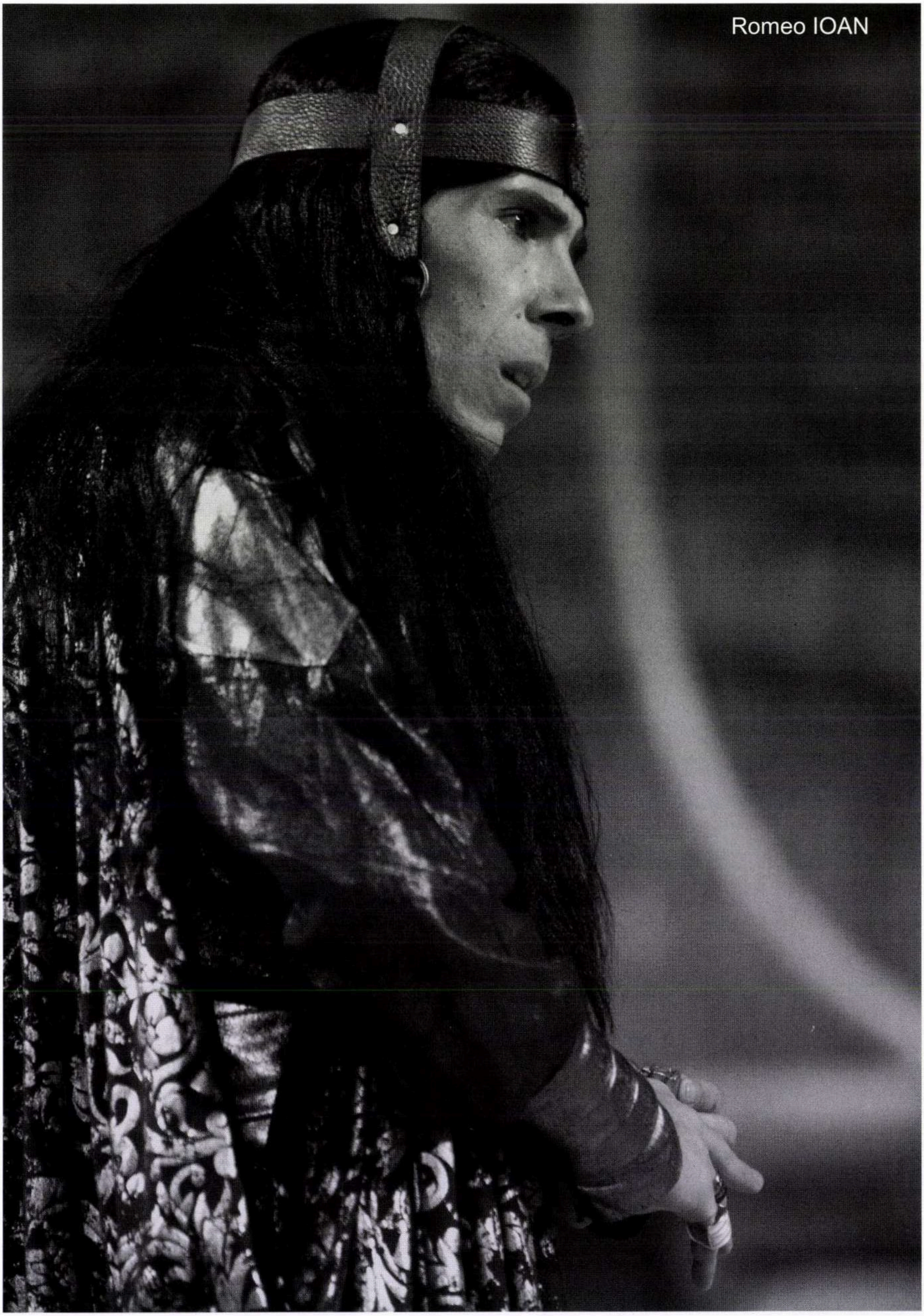
Teatrul Naţional Timişoara – Cum traversează Barbie criza mondială, *spectacol-atelier conceput de Alexandra Badea*. **Textul: Mihaela Michailov. Regia: Alexandra Badea. Scenografia: Velica Panduru. Coregrafia: Manuel Pelmuş. Light design: Lucian Moga. Cu: Sabina Bijan, Colin Buzoianu, Victor Manovici, Alina Reus, Sabina Reus, Cătălin Ursu. Sound design: Dan Simion. Premiera absolută: 1 martie 2009.**

Justificat ideatic şi cuceritor muzical

Spectacolul cu ***Norii*** lui Aristofan, montat pe scena Teatrului Naţional din Timişoara, a provocat, pe lângă surpriză, şi comentarii, ceea ce vine în favoarea produsului teatral care nu se consumă odată cu aplauzele. Surpriză, pentru că la „abaterile“ (cu un Cehov, *Trei surori*, şi un Shakespeare, *Povestea de iarnă*) de la un repertoriu cu preponderenţa piesei contemporane, se adaugă antichitatea. Mai vii sunt comentariile, care au o culme: *cui prodest?* De aici, putem intra sau reveni la *cestiune.* Cum pot fi anticii contemporani cu noi?

Prin teatru, se înţelege. Ceea ce şi explică opţiunea regizorului Sabin Popescu pentru montarea comediei lui Aristofan, o satiră scrisă în democraţia ateniană a lui Pericle (care atunci nu mai guverna). Piesa a fost jucată la sărbătoarea Marilor Dionisii, în luna martie a anului 423 î.e.n., în cadrul concursului cu un juriu ales după un ritual special – la urmă, de pildă, din zece arbitri erau aleşi, prin sorţi, cinci. Voturile acestora au plasat-o pe locul al treilea. Cu doi ani în urmă, Aristofan cucerise laurii premiului I, cu *Aharnienii,* învingându-l pe Cratinos, care acum iese învingător cu comedia *Sticla.* Autorul piesei şi regizorul Filonide au prevăzut „căderea“ după aplauzele împuţinate de după spectacol, când, cu excepţia avizaţilor, mulţimea a rămas uimită şi contrariată. Aceasta, cu siguranţă şi datorită portretului făcut în piesă personajului *Socrate*. Celebrul filosof chiar asista, ca spectator, la reprezentaţie. Pe lângă alţi autori, unii, duşmani ai lui Aristofan, ori celebrul muzician Filoxen, se aflau, pe locuri privilegiate, puternici ai zilei, îmbogăţiţi (ca să folosesc un termen actual) prin mijloace permise sau nu de democraţie, adică dintre cei care se puteau regăsi în dezbaterea dintre Drept şi Nedrept şi în punctările făcute de aplauzele publicului. (Câteva informaţii le-am preluat din prefaţa la traducerea piesei făcută de Ştefan Bezdechi, 1924).

Astăzi, ai noştri „războinici“ cu averile nu se arată pe la teatru. Apropo, la spectacolul lui Aristofan erau şi reprezentanţii spartani veniţi să încheie armistiţiul pentru pace cu atenienii. Adică, se poate deduce că Teatrul era o altă *agoră,* unde se întâlneau nu doar parteneri, ci şi adversari. Scenografia lui Valeriu Sepi ne sugerează o *agoră* adusă în teatru – cu scenă şi publicul aşezat pe gradene. Cumva, o imagine nostalgică, de invidiat, a teatrului ca ritual multiplu, dionysiac. Din masca zeificată a comediei ţâşnesc prin nişte tuburi fumigenele extrase din plante, iar şcoala lui Socrate, „ideatorul“, este marcată printr-un grup de butoaie din care se „extrag“ elevii şi chiar maestrul. Muzicii lui Ilie Stepan (recunoscut pentru excelentele sale creaţii pentru scenă), atât de clar adecvată spectacolului, îi revine un rol aparte în regăsirea unei voci importante a teatrului antic: corul cu incantaţiile sau imprecaţiile lui inconfundabile. *Corul Norilor*, un grup de interprete care vibrează muzical, dar şi coregrafic, devine vocea misterioasă, cu forţă sirenică.


Romeo IOAN

Şi înregistrările cu voci şi instrumente – precum flautul sarama, xaphoon, drâmba – se intercalează cu stările sau discursul personajelor. Muzica este una dintre mizele montării. Vizual, costumele Krisztinei Nagy colaborează cu sugestia decorului, videoproiecţiile (Marius Mateşan) dau un plus de mister.

Regizorul operează în text, elimină confruntarea moralicească şi pe oficianţii ei, *Dreptul* şi *Nedreptul*, simplifică drumul ţăranului din Atica, *Strepsiade*, spre lecţia sofistă, „salvatoare“ a lui Socrate. Povara creşte însă pe umerii interpretului Damian Oancea, care îl trece pe Strepsiade de la disperarea îndatoratului la greaua şi comica încercare de a se şcoli în şiretenia cu creditorii şi justiţia (ceea ce îl interesa), dezicându-se pentru asta şi de existenţa zeilor, după ce se luminează de la maestru că tunetul şi fulgerul sunt produse de nori. Până aici, ne aflăm în dialogul comic provocat de hazul naivului Strepsiade şi, prin contrast, de seriozitatea explicitivă a lui Socrate, închipuit, după alura filosofului, de către actorul (la 82 de ani) Vladimir Jurăscu. Nu prea convingător este intercalat în dispute *Discipolul* (lui Socrate), şi, ca atare, umorul actorului Cristian Szekeres nu este pus aici în valoare.

Jocul cu creditori, precum bancherul *Pasias*, pare a-l despovăra de datorii pe Strepsiade. Intervine însă experienţa şcolară cu fiul lui, *Fidipide* – în jocul lui Romeo Ioan, un brutal şi impulsiv, insuficient motivat. Din sofist „răsculat“ împotriva lui, tatăl îl face incendiator al şcolii, după ce a gustat din consecinţele eliberării de sub tutela zeilor. Apoi, apare intervenţia esenţială în text a regizorului: moartea subită a lui Fidipide. Fiul, redevenit jucător împătimit de curse (în scenă defilează cu echipaje hipice, elevi pe rotile), câştigă o sumă exorbitantă care îl aduce în colaps emoţional, şi cade răpus în faţa tatălui (precum soldatul la Maraton). Este lovitura dată lui Strepsiade a cărui mască facială devine tragică, iar durerea lui culminează cu strigătul care, în tăcerea muzicii, se propagă sfâşietor. Excelentă culminaţie şi în jocul lui Damian Oancea. Transferul lui Strepsiade spre personaj tragic depăşeşte aprinderea „ideatorului“. Conflictul nu mai este anulat prin râs, ci agravat prin consecinţă.

Ideatic, spectacolul îşi probează opţiunea, se justifică prin similitudinile din democraţia antică, precum într-o spirală a istoriei, cu actualitatea noastră, şi este şocant. Cuceritor muzical şi plăcut vizual, are însă scăderi în prestaţiile actoriceşti şi, ca atare, pauze pe traseul de receptare emoţională. După premiera de la sfârşit de stagiune, reluarea din toamnă, oricum, presupune alt început.

Teatrul Naţional Timişoara: Norii **de Aristofan. Traducere: Ştefan Bezdechi şi Demostene Botez. Versiune scenică şi direcţia de scenă: Sabin Popescu. Decoruri: Valeriu Sepi. Costume: Krisztina Nagy. Light design: Florian Putere. Video: Marius Mateşan. Muzica: Ilie Stepan. Coregrafie: Alin Radu. Cu: Damian Oancea (*Strepsiade*), Vladimir Jurăscu (*Socrate*), Romeo Ioan (*Fidipide*), Cristian Szekeres (*Discipolul*) Valentin Ivanciuc/Alecu Reus (*Aminias*), Benone Viziteu (*Pasias*), Alina Reus (*Corifeul*), Ana Maria Cojocaru, Mălina Petre, Daniela Bostan, Iuliana Crăescu, Roberta Popa-Ionescu, Ana-Maria Pandele, Cristina Pădurariu (*Corul Norilor*), Cristina König (*Xantipa*), Claudiu Dogaru (*Platon*), Adrian Jivan (*Herefon*). Premiera: 27 iunie 2009.**

Marinela ȚEPUȘ

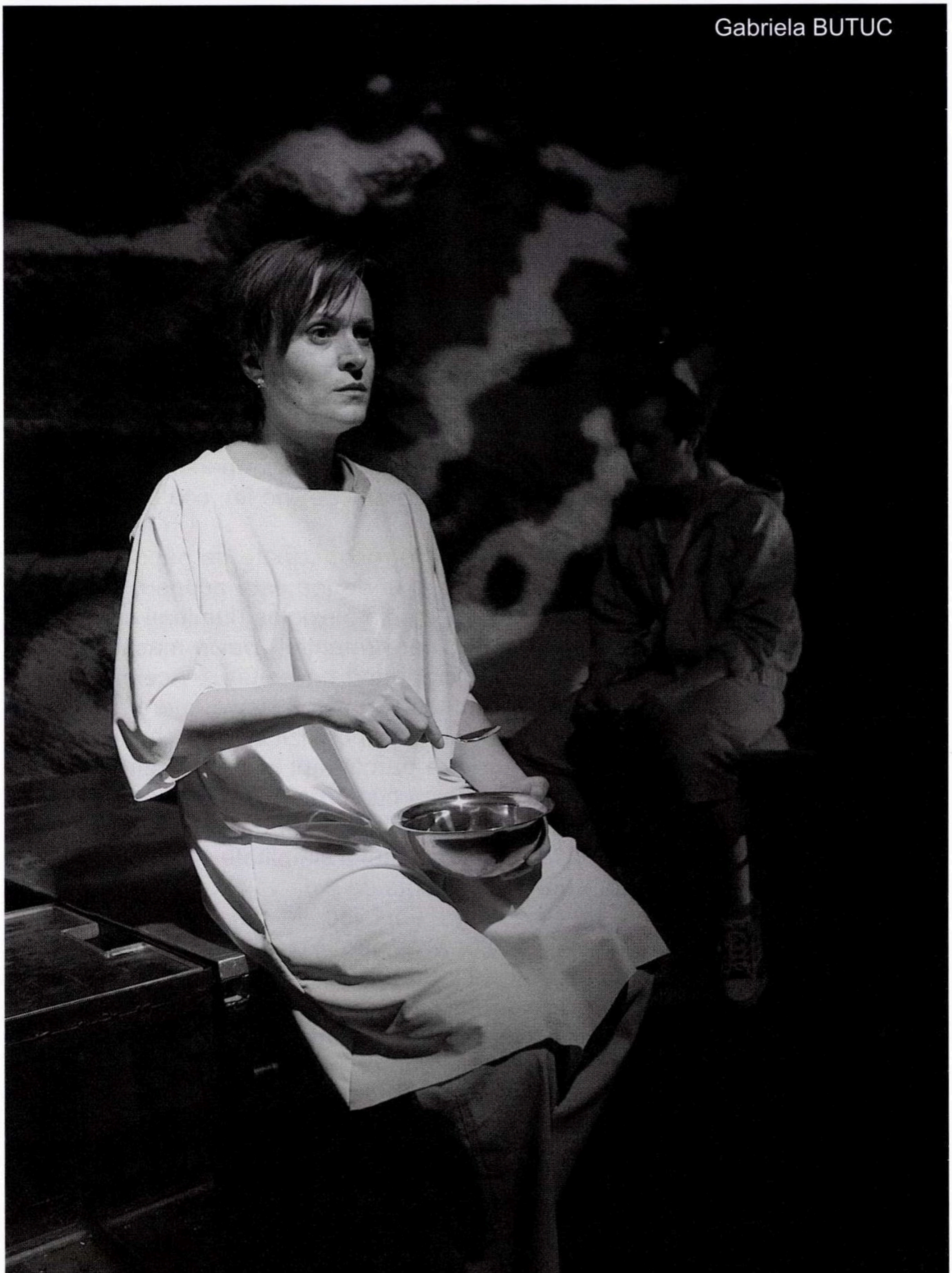
Cu virtuozitate despre o ratare „perfectă"

După 1990, noile generații de regizori au încercat să găsească tot soiul de nișe pentru a-și promova, rapid, imaginea. S-au îndepărtat tot mai mult de *teatrul-poveste* și au îmbrățișat teatrul-dans sau teatrul-imagine, forme aproape apuse în lumea largă. Au existat câteva reușite, dar și foarte mult balast. Cele mai bune spectacole (pre)dominant vizuale au fost create tot de artiști cu ștate mai vechi, precum Mihai Mănuțiu sau Silviu Purcărete. Însoțit de Vava Ștefănescu, Mihai Măniuțiu părea să aibă cel mai mare succes și în teatrul-dans. Dacă nu ar fi apărut Răzvan Mazilu, care chiar și-a creat un stil...

Cu timpul însă, artiștii și spectatorii s-au (re)întors la teatrul-cuvânt. Absolvenții, neîncăpând cu toții în teatrele de repertoriu, au căutat alte spații, până atunci socotite, în România, improprii pentru actul scenic: baruri, subsoluri, grădini de vară, poduri, terase... Aceste locuri aveau nevoie de texte și de idei adecvate. Astfel au apărut piese cu personaje puține și cu decor sumar. Cu limbaj deșucheat, cu „eroi" culeși din aziluri, sanatorii, boscheți, canale, bordeluri: drogați, homosexuali, lesbiene, sinucigași, sodomiști, alcoolici, degenerați, handicapați, prostituate, criminali. Indivizi fără idealuri; povești mărunte, întunecate, o îngrozitoare lipsă de perspectivă, multă disperare. Grotescul și caricatura au luat locul comediei spumoase. Puțini regizori au înțeles cum trebuie tratată această lume de „jos" ca să te poată înălța spre cea de „sus", și doar câțiva au facut-o cu har: Radu Afrim (deține supremația, de departe), Radu Apostol, Alexandra Badea, Carmen Vidu, Theodor-Cristian Popescu (până să plece din țară), Theo Herghelegiu (la un moment dat), Andreea Vălean (la alt moment dat), poate și Dan Vasile. Cu timpul, poveștile sumbre ale marginalizaților au început să se joace și pe scenele consacrate. Mereu ni se spune că asemenea spectacole constituie un semnal de alarmă, ne învață să fim toleranți, să ne iubim aproapele, să-i ajutăm pe cei nevolnici... Posibil, însă eu cred că și teatrul dătător de speranță, teatrul cu un pic de metafizică, teatrul de idei, teatrul poetic, chiar teatrul comic ne poate învăța să fim toleranți, să ne iubim aproapele, să-i ajutăm pe cei slabi...

Pe de altă parte, trebuie să recunosc că sunt puternic impresionată atunci când o piesă de acest gen este bine scrisă, montată și jucată cu talent și profesionalism. Nu cred că trebuie să vedem numai orori pe scenă, dar nici nu cred că trebuie să negăm cu încrâncenare rostul unor producții numai pentru că sunt deprimante. Mai ales că am apucat să trăim în acest secol XXI, care a început sub auspicii deloc optimiste...

Ultima premieră a Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov a fost cu spectacolul ***Copilul acesta*** de Joel Pommerat (traducerea: Anca Rotescu, în regia Alexandrei Badea). Tema: eternul conflict dintre părinți și copii. Desfășurat pe toate axele posibile: tată–fiică, mamă–fiu, tată–fiu, mamă–fiică. Analizat atent și cu


Gabriela BUTUC

precădere în stil freudian. Complexul lui Oedip este cel mai puternic, dar nu singurul. Există multe frustrări, există neputința de a educa o odraslă, de a o ține în frâu (în primul rând pentru că tu însuți nu poți fi un model), există despărțirea ombilicală şi neantul care se naşte după aceea, există porniri (uşor) incestuoase, dorințe refulate, idealuri frânte, sentimente contradictorii – toate convertite într-un scenariu ciudat poetic. La propriu. Există monologul de început (în viziunea Alexandrei Badea este reluat către final, închizând reprezentația asemenea unei coperte), compus după regulile versului alb, cu un tempo straniu şi cu multe repetiții ale unor termeni-cheie, monolog care, dacă este bine rostit, nu poate să nu emoționeze. Dar acest început este doar fals dătător de speranță: o femeie se amăgeşte cu faptul că naşterea unui copil îi poate rezolva toate problemele, o poate schimba definitiv, devenind „mama perfectă", „mama ideală", mai mult pentru a o face „să crape de ciudă" pe propria sa mamă, care nu a putut fi niciodată „perfectă". Nu este vorba de o poveste, şi nici de mai multe, în acest spectacol. Însă puterea cuvântului capătă nenumărate valențe. Sunt expuse situații, sunt dezvoltate stări. Fiecare actor interpretează mai multe roluri. În fond, aceste personaje sunt unul singur în permanentă *devenire*. Cel care joacă tatăl *devine* fiu, cea care interpretează rolul fiicei va *deveni* mamă...

Decorul este minimal – un fundal în care răsar capete de păpuşi-copil, cu halucinante găuri negre în locul ochilor, spațiul de joc este acoperit de câteva corpuri dreptunghiulare cu gratii sau cu pereți din plexiglas (luminați cu neon pe dinăuntru), acoperite cu capace de tablă, care (atenție!) *devin* masă, cadă de baie, pat, colivie, cuşcă, placentă, sarcofag, după necesități... Aceleaşi lucruri capătă, mereu, alte semnificații. Aşa cum aceiaşi actori *devin*, mereu, alte personaje. Jocul lor este aproape mecanic, uneori îmblânzit cu vagi „nuanțe" omeneşti. O simetrie construită migălos, în care parcă totul lucrează pentru a pune în valoare forța cuvântului. Uneori ai impresia că vorbele țopăie nude pe scenă, apoi se urcă pe noi, îngălându-ne până la sufocare. Este un spectacol incomod, care vorbeşte despre lucruri dezagreabile cu infinită simplitate. Alexandra Badea posedă – cel puțin în această producție –, ştiința de a da valoare maximă fiecărei replici. Acestea se succed cu rapiditatea unui joc de ping-pong, lovindu-ne sensibilitatea şi pudoarea. Jocul actorilor este sec. Nu trăiesc, nu simt. Expun situații extreme cu voci implacabile, monotone, inerte. Se mişcă discret, după trasee bine stabilite, ca într-un joc de şah. Dar au puterea de a trezi stări de maximă profunzime în fiecare spectator. Poți fi dezamăgit, poți fi emoționat, poți fi scârbit, poți să te recunoşti pe tine însuți sau poți să-l recunoşti pe aproapele tău, poți fi îngăduitor sau intolerant...

Fără a putea spune cine este mai bun, trebuie să remarc tehnica impecabilă a tuturor interpreților, prin care reuşesc să curgă dintr-un personaj în altul.

Refuz acest spectacol, de o tristețe fără seamăn, dar nu pot să nu-i recunosc virtuozitatea!

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov – Copilul acesta **de Joel Pommerat. Traducerea: Anca Rotescu. Regia: Alexandra Badea. Scenografia: Lia Dogaru. Cu: Mircea Andreescu, Gabriela Butuc, Marius Cisar, George Costin, Monica Săndulescu. Data reprezentației: 27 iunie 2009.**

Ştefan OPREA

Singurătatea în trei

De la spectacolul din 1950 al lui Moni Ghelerter şi până la acesta de azi, semnat de Alexandru Vasilache la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani, cehoviana piesă ***Trei surori*** s-a bucurat, din partea regizorilor români, de o atenţie deosebită, fiind, cred, cea mai frecvent montată şi oferind cea mai diversă şi spectaculoasă exegeză scenică dintre toate lucrările marelui dramaturg. Spectatorii mai vârstnici – câţi vor mai fi fiind – îşi mai amintesc de cele trei surori interpretate, la Teatrul Naţional din Bucureşti, de Aura Buzescu, Elvira Godeanu şi Maria Botta; mai sunt evocate, din când în când, spectacolele semnate Lucian Pintilie, Alexa Visarion şi Aureliu Manea; ne mai cutremurăm încă ori de câte ori ne amintim de viziunea şocantă a lui Radu Afrim şi medităm asupra destinului scenic al acestei piese când citim – în cartea lui Ed Menta *(Lumea magică din spatele cortinei)* – despre montarea lui Andrei Şerban de la A.R.T. (S.U.A.)

Toate aceste interpretări au valorificat textul cehovian atât pe dimensiunea lui dramatică – drama celor trei surori care îşi ratează viaţa undeva în provincie, copleşite de singurătate şi de incapacitatea de a se desprinde din banalul cotidian şi de a pleca spre limanul visat – cât şi pe dimensiunea comicului şi a ridicolului aflate din belşug în situaţii şi caractere, în personaje precum Andrei Prozorov şi soţia lui Nataşa, apoi Kulâghin, Tuzenbach, Solionâi, Cebutâkin şi chiar Verşinin. Nu cred însă că vreuna dintre cele trei surori intră în această categorie. Dominanta stării, a structurii lor psihosomatice şi a condiţiei lor sociale rămâne permanent dramatică; incapacitatea de a acţiona, de a lua o decizie, de a face ceva pentru a-şi schimba statutul nu implică nicicum filonul comic. Cred că de la o asemenea idee a plecat regizorul Alexandru Vasilache când a gândit spectacolul de la Teatrul din Botoşani; el nu a montat piesa aşa cum o ştim, aşa cum a scris-o Cehov, ci a realizat un scenariu propriu pe baza textului originar, renunţând la toate personajele care compun contextul uman în care evoluează cele trei surori şi lăsându-le numai pe ele să-şi trăiască drama singurătăţii şi a incapacităţii de acţiune şi să evoce, în paralel, întâmplările prin care au trecut împreună cu cei care nu mai sunt de faţă. (Spectacolul începe după plecarea ofiţerilor, când ele rămân absolut singure).

S-ar putea spune – şi nu fără îndreptăţire – că procedeul acesta minimalizează piesa, că lasă în afara spectacolului numeroase aspecte pe care dramaturgul le-a tratat cu o minuţiozitate de psihochirurg şi sociochirurg al specificului slav. Dar Alexandru Vasilache a vrut – şi a reuşit – să realizeze un *spectacol de atelier*, un *experiment*, care trebuie socotit întru totul viabil şi valoros, căutând esenţa textului cehovian prin concentrarea asupra condiţiei dramatice a celor trei fiinţe nefericite. A rezultat un spectacol de o oră şi câteva minute în care Olga, Maşa şi Irina se zbuciumă, se bucură, se lamentează, evocă, plâng, beau vodcă, dansează şi, în acest timp, inimile lor se sfâşie, orizontul speranţelor se închide încet dar sigur şi tristeţea – densă, profundă – le cuprinde şi le copleşeşte. Pe ele şi pe spectatori.

Lipsesc celelalte personaje din context? Lipsesc într-adevăr, dar unele – numai acele care au legătură directă cu situaţia surorilor – sunt prezente prin evocare. Un simplu chipiu de ofiţer, al lui Verşinin, pe care şi-l pun pe cap, pe rând, cele trei femei, sugerează prezenţa colonelului; tot ele rostesc replicile lui caracteristice prin

care acțiunea poate înainta şi prin care sunt marcate momentele-cheie ale acesteia. Cam în acelaşi fel sunt „aduşi în scenă" Andrei, Kulâghin, Tuzenbach, bătrânul general Prozorov şi mama fetelor.

Prin eliminarea multora dintre personaje, situații şi relații regizorul nu minimalizează, deci, textul cehovian, ci îi caută esențele tari, sintetizând, alegând miezul şi comunicându-l cu limpezime, cu fior dramatic. Spectacolul lui ne apare ca un subtil eseu despre singurătate şi indecizie, despre imposibilitatea atingerii idealului. Strigătul – dominant în spectacol – „La Moscova! La Moscova! „este metafora acestei imposibilități, a indeciziei şi a incapacității de acțiune. Nu ne putem atinge idealul în lipsa voinței de a acționa. Din acest punct de vedere cele trei surori sunt rude bune cu Vanea Voinițchi şi cu Liubov Andreevna. În locul acțiunii, al unei decizii care le-ar putea salva, ele vorbesc, filosofează disperate şi, în acelaşi timp, afişând un optimism pur teoretic despre viitor: nu despre viitorul lor, ci al generațiilor următoare care, poate, vor fi fericite datorită sacrificiului şi muncii lor. Această credință a lor pare a le scoate puțin din tristețea iremediabilă în care viețuiesc. Va fi avut în vedere Alexandru Vasilache ideea lui Nemirovici-Dancenko care, într-un spectacol din 1940 (Teatrul de Artă din Moscova), descifra în textul cehovian unda poetică a aspirației spre fericire şi fiorul de melancolie al personajelor care încearcă să-şi depăşească neputința vieții trăite la întâmplare? Judecând spectacolul botoşănean, miza lui pe tonalitatea poetică, liric-elegiacă, apropierea devine posibilă.

De ce n-or fi plecat cele trei surori la Moscova, dacă doreau atât de mult? am auzit întrebându-se unii spectatori la finalul spectacolului. Le-a dat răspunsul tot unul dintre ei: Moscova nu-i, în această piesă, decât un simbol, o metaforă a dorinței lor de altceva mai plin şi mai frumos în viața lor copleşită de mediocritate, de singurătate. Dacă ar pleca la Moscova şi, deci, visul lor s-ar împlini, dacă ele ar atinge limanul dorit, piesa s-ar sfârşi banal, cu trei femei fericite sau cel puțin mulțumite. Rămânând în provincie, drama singurătății şi a neîmplinirii de sine capătă rotunjime şi vigoare. (N-am făcut decât să ordonez puțin ideea spectatorului şi să stilizez fraza. – *n.n.*, Şt. O.)

Spectacolul lui Alexandru Vasilache este frumos şi dens. Sala Atelier a Teatrului botoşănean e străbătută pe toată lungimea ei de un fel de punte de lemn (puntea suspinelor?), cu ambele capete obturate, un drum pe care cele trei femei aleargă în sus şi în jos fără putință de ieşire. În acest spațiu strict delimitat se consumă zbuciumul lor. Acesta este universul lor, în care nimeni nu mai intră şi în care se află doar amintirile: multe fotografii de familie împrăştiate la întâmplare, câteva cărți (preocupările intelectual-didactice ale Olgăi), un gramofon vechi (evident), un ceas de masă, vechi şi el („ceasul mamei"), pe care Olga, scăpându-l jos, îl sparge, semn că timpul s-a oprit şi că nu există întoarcere la ceea ce a fost. Cam atât. Nu e vorba de o sărăcie de decor, ci de esențializarea locului dramatic în consens cu esențializarea propusă de scenariu. Scenograful Mihai Pastramagiu se va fi gândit, poate, şi la teoria brookiană a spațiului gol. A ştiut desigur şi despre maxima restrângere a decorului (Beni Montresor) din spectacolul lui Andrei Şerban de la A.R.T. Oricum, demersul lui serveşte perfect ideea regizorală şi oferă actrițelor posibilitatea unor evoluții concentrate, interiorizate în cea mai mare parte, dar şi cu explozii nestăpânite (mai ales ale Irinei). Mişcarea scenică are precizie şi eleganță, cu momente frumos coregrafiate, muzica subliniază stările şi le adânceşte, iar costumația (rochie şi şal, ghete înalte) e în acord cu stările şi temperamentele: matura şi iremediabil trista Olga – în culori gri, sobre; ardent îndrăgostita Maşa – în roşu aprins; iar exuberanta Irina – în alb, culoarea purității. Motivele florale de pe

şaluri armonizează culorile, după cum armonizate sunt vocile celor trei actriţe şi ritmica mişcării, a gesticii şi a rostirii. Regizorul a lucrat minuţios pentru a obţine această armonizare a tuturor mijloacelor de expresie scenică, iar actriţele i-au răspuns cu talent şi – se vede clar – cu o pasiune nedisimulată, cu emoţie atent filtrată de raţiune. Olga e punctul de echilibru al spectacolului; în jurul ei se mişcă celelalte două surori, ea le îndeamnă, ea le potoleşte, ea le încurajează, le dă speranţă şi nu doar prin replici, ci prin tot ce înseamnă fiinţa ei şi experienţa ei de viaţă. Dana Bucătaru împlineşte scenic personajul, conferindu-i dimensiune general-umană discret nuanţată de specificul slav. Maşa, dezabuzată, disperată după plecarea lui Verşinin, îşi retrăieşte, prin evocarea colonelului, momentele scurte de fericire, iar faţă de surorile ei e adesea ironică şi nu participă cu acelaşi entuziasm la iluzia plecării la Moscova, căci ea, căsătorită cu Kulâghin, va rămâne oricum în provincie. Ea pare şi cea mai puţin dotată intelectual decât surorile ei; Olga îi spune chiar: „Dintre noi trei, tu eşti cea mai proastă". Profilul scenic al Maşei l-au realizat Gina Pătraşcu şi Silvia Luca (pe care nu am văzut-o). Irina arde la temperatura cea mai înaltă în interpretarea Cristinei Ciofu. Tinereţea îi dă dreptul să-şi facă cele mai irealizabile proiecte, să viseze şi să spere şi tocmai de aceea ea resimte mai dureros imposibilitatea împlinirii idealului.

Cu acest spectacol şi cu cel realizat cam în acelaşi timp (*Amadeus*), Alexandru Vasilache îşi rotunjeşte profilul regizoral în faţa spectatorilor români care i-au văzut şi i-au preţuit realizările scenice anterioare (*Legături primejdioase*, *Un veac de singurătate*, *Anna Karenina*, *Nunta lui Figaro*, *Fraţii Karamazov*, *Ultimul Sutto* ş.a.), iar Teatrul „Mihai Eminescu" bifează un moment artistic de valoare.

Teatrul „Mihai Eminescu", Botoşani – Trei surori, **adaptare după Anton Pavlovici Cehov. Un spectacol de Alexandru Vasilache. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Cu: Dana Bucătaru (*Olga*), Gina Pătraşcu / Silvia Luca (*Maşa*), Cristina Ciofu (*Irina*). Premiera: martie 2009.**

Clipe de viaţă*

Spectacolul ***Cinci minute de magie în Piatra Neamţ*** este rezultatul punctual al unui proiect mai larg, intitulat „Despre România numai de bine", iniţiat de dramaturgul Peca Ştefan şi de regizoarea Ana Mărgineanu, proiect care – declară regizoarea – îşi propune o analiză neconvenţională a României de azi, scop în care cei doi creatori se deplasează în mai multe oraşe ale ţării, se documentează la faţa locului şi realizează spectacole bazate pe realităţile cele mai caracteristice ale urbei respective. Autorii – zice Ana Mărgineanu – caută „să descopere legendele, miturile specifice locului, de la datele concret istorice la folclor, dar sunt interesaţi în special de modul în care se desfăşoară viaţa locală în prezent, care sunt principalele griji, dorinţe, probleme, preocupări, atât pe plan colectiv, cât şi în particular". Prima experienţă s-a consumat la Baia Mare, unde spectacolul realizat a avut ca subiect *poluarea*. La Piatra Neamţ, în vremea documentării şi a lungilor discuţii cu pietreni din toate categoriile socio-profesionale, autorii au ajuns la ideea

---

* A nu se confunda cu titlul piesei lui William Saroyan (care ne-a sugerat titlul acestui comentariu).

unui spectacol „cu miracole", întrucât unii subiecţi intervievaţi şi-au calificat oraşul ca unul „binecuvântat de Dumnezeu", „Grădina Maicii Domnului". Tot aici au găsit legende şi mituri pe care dramaturgul a reuşit să le împletească organic cu aspecte ale vieţii cotidiene. Textul rezultat nu străluceşte prin valori literare, ci prin valenţe scenice oferind regizoarei un material foarte generos, punând în pagină drame cotidiene de o stringentă actualitate, desprinse din viaţa locuitorilor oraşului. Nu asistăm, totuşi, la un spectacol documentar, cum s-ar putea crede, ci la unul de ficţiune, deşi se aud adesea în replicile personajelor nume de locuri, de instituţii, de străzi strict legate de zonă. „Deşi poveştile, atmosfera, problemele din spectacol caută să reflecte cât mai bine pe cele reale, ele sunt *interpretate*, rezultatul fiind un produs fictiv", adaugă regizoarea, dovedind că a învăţat bine lecţia tătucului Aristotel: tot ce vedem pe scenă nu sunt situaţii şi fapte petrecute în realitate, ci unele ce ar putea să se petreacă în limitele posibilului şi ale necesarului.

Ce ne spune, în fapt, spectacolul? Ne spune că în acest oraş se petrec – ca peste tot – drame ce punctează viaţa cotidiană obişnuită şi imediată. Dramaturgul alege trei dintre multele drame posibile. Trei drame familiale. E, mai întâi, mica dramă a unui tânăr cuplu cu existenţă materială precară: el – modest compozitor neluat în seamă, ea – modestă salariată la o instituţie cam bizară şi nesigură. N-au copii şi se hotărăsc să adopte unul (sau mai mulţi), nu de dragul copiilor, ci pentru a obţine un venit. E, apoi, mica dramă a unei femei văduve, căzută în misticism după moartea soţului şi cultivându-i cu religiozitate memoria (ecou din *Ursul* lui Cehov!) spre disperarea fiicei, căreia îi dă o educaţie greşită şi pe care nu o poate feri de tentaţiile vârstei. E, în sfârşit, mica dramă a unui profesor rămas singur după plecarea soţiei în Italia, la muncă; dificultăţile vieţii de unul singur sunt dublate de durerea de a se vedea părăsit definitiv, soţia anunţându-l că nu se va mai întoarce, întrucât şi-a găsit acolo un macaronar pe care îl iubeşte.

Astfel prezentate, situaţiile dramatice par – şi chiar sunt – dintre cele mai obişnuite, dacă nu chiar lovite de banalitate. Modul în care sunt tratate dramaturgic şi regizoral le conferă însă un grad de interes pe care publicul spectator îl sesizează şi îl recepteazǎ cu o disponibilitate majoră. Între altele, şi pentru faptul, deloc neglijabil, că tonalitatea scriiturii şi desfăşurării scenice este nuanţată de o fină ironie şi, nu rareori, de un umor suculent care reduc la maximum pericolul căderii în *melo*.

Abilităţile agreabile ale spectacolului decurg din modul în care cele trei drame familiale se consumă fiecare în parte, dar şi prin interferări de situaţii şi personaje, acestea din urmă dezvăluindu-şi şi caracterele şi stările prin ele însele, dar şi prin proiecţiile pe care ceilalţi le trimit asupra lor. Ana Mărgineanu dovedeşte o adevărată iscusinţă în acest sens. Momentul cel mai bine realizat din perspectiva simultaneităţii situaţiilor dramatice e cel în care conflictul dintre Mamă şi Fiică atinge punctul maxim; tensiunea situaţiei e augmentată de ceea ce se petrece, în acelaşi timp, în apartamentul compozitorului: acesta, împreună cu fetiţa adoptată, fac muzică şi muzica lor e atât de adecvată celor ce se petrec în familia vecină încât cele două situaţii se împletesc organic, părând a fi una singură. De altfel, ideea spaţiilor simultane (readusă din îndepărtata istorie a teatrului de către Ariane Mnouchkine şi impusă în teatrul modern ca „noutate" pe care au îmbrăţişat-o mulţi directori de scenă – ne amintim, de pildă, spectacolul lui Alexandru Darie *1793* de la „Bulandra") e principalul procedeu regizoral folosit de Ana Mărgineanu în acest spectacol; cu rezultate demne de stimă. Cele trei apartamente ale familiilor în cauză sunt montate în spaţiul scenei ca trei zone dramatice, care nu sunt doar tangente, ci devin adesea secante şi chiar concentrice, funcţie de accentele pe care regizoarea

le pune pe situații și stări. Această dispunere spațială ne-a reamintit un alt spectacol pietrean – *Nebuniile noastre cele de toate zilele*, doar că acolo „locurile dramatice" erau desenate cu cretă pe scândura scenei (idee preluată de scenograf din filmul *Dogville*), în timp ce acum spațiile sunt mobilate tridimensional.

Dar de ce spectacolul stă sub titlul *Cinci minute de magie…*? Pentru că există, într-adevăr, cinci minute în care personajele și situațiile ies din condiția lor *reală* și intră în cea a magiei, condiție în care starea lor, existența lor cotidiană, problemele pe care nu și le pot rezolva în *real* își află rezolvarea în *ideal*, în conformitate cu dorințele, cu visurile, cu aspirațiile lor. Se ajunge la o asemenea rezolvare optimistă prin efectul produs de un elixir adus din legenda Babei Dochia, legendă pe care creatorii spectacolului au descoperit-o în zonă. Se zice că Dochia a preparat, din buruieni și rădăcini, un elixir cu care dorea s-o vindece de neînțelesele ei suferințe pe tânăra pe care o crescuse în munți; cum tânăra, coborând din munte, a întâlnit dragostea după care tânjea și s-a vindecat, elixirul a rămas nefolosit și s-a pierdut. Diferiți locuitori ai zonei l-au tot găsit și l-au tot pierdut, până când l-a regăsit fetița adoptată de familia compozitorului și l-a adus în casa acestuia. Într-un moment când cele trei mici drame familiale par a nu-și mai găsi rezolvarea, sticluța în care se afla elixirul „explodează" (foarte frumos efect plastic și dinamic al spectacolului!), producând asupra locuitorilor urbei o adevărată fascinație și o transformare a stărilor lor de disperare. Viața celor trei familii ia o neașteptată întorsătură. Exemplificăm cu una singură, cea a profesorului părăsit. Dorința lui de a-și vedea soția întoarsă acasă se împlinește; aceasta apare miraculos din… cratița cu sarmale (nimeni nu făcea sarmale ca ea!), plutește prin cameră, vorbește cu soțul fericit, dar cele cinci minute magie se termină odată cu epuizarea elixirului din sticluță și soția dispare

Nora COVALI şi Dragoş IONESCU

prin... chiuveta de la bucătărie, cale pe care o alege şi profesorul. Miracole asemănătoare se petrec şi în celelalte două familii.

Acele cinci minute de magie constituie apogeul spectacolului şi secvenţa lui cea mai frumoasă. Regizoarea a avut iscusinţa de a schimba tonalităţile, trecând totul în *musical*, folosindu-se de muzica întru totul adecvată (creată de actorul Cezar Antal) şi de mişcarea exuberantă specifică interpreţilor pietreni.

Dar, cum am spus, momentul de magie trece şi personajele se întorc la realitate; aşa se face că fiecare situaţie dramatică din cele trei familii are câte două sau chiar trei finaluri – în funcţie de efectul magiei sau al realităţii. Ana Mărgineanu conduce întreaga desfăşurare a spectacolului cu precizie, se dovedeşte deosebit de inventivă, cu ştiinţa măsurii, a bunului gust, cu simţ al ritmului şi al plasticităţii şi, nu în ultimul rând, al nuanţei fine în dozarea tensiunii dramatice colorate discret de ironie şi umor. Spectacolul ei îi induce spectatorului o stare de optimism şi de iluzie, căci ce altceva ar fi miraculosul elixir dacă nu o eventuală – optimistă şi iluzorie în aceeaşi măsură – dorinţă a oamenilor de a descoperi în ei înşişi capacitatea de a-şi schimba viaţa în mai bine, de a-şi rezolva micile drame cotidiene? Miracolul se produce doar la acest nivel al dorinţei, al visului, al aspiraţiei, căci *cotidianul*, precaritatea vieţii îi trage înapoi în real. Multiplicitatea finalurilor sugerează cum ar fi dacă miracolul s-ar produce cu adevărat şi cum e, de fapt, după ce iluzia trece.

Rolurile le vin *mănuşă* interpreţilor, toţi evoluând cu o sinceritate şi cu o bucurie a jocului, cu care trupa de la Piatra Neamţ ne-a obişnuit. Fără a diminua aportul celorlalţi, îi scoatem în relief pe Cezar Antal (atât ca actor, cât şi ca autor al aranjamentelor muzicale), pe Tudor Tăbăcaru (pentru felul original în care îşi colorează drama cu autoironie şi umor) şi pe Nora Covali (pentru maturitatea evoluţiei în registru grav).

Oltița CÎNTEC

„Forever Young", la Piatra Neamț

Implicarea teatrului în viața comunităților urbane ca artă activă, aceasta este, simplificat, ținta unui proiect inedit urmărit de câțiva ani încoace de dramaturgul Peca Ştefan şi regizoarea Ana Mărgineanu. În termeni concreți, cei doi aşază o oglindă virtuală în fața unor aşezări umane, încercând să surprindă, prin texte de spectacol create special, viața şi spiritul acestora. Nu o fotocopie citadină, asta ar fi practic imposibil, ci un crochiu portretistic relevant, un studiu imagologic prin intermediul teatrului. Până acum, proiectul lor a produs *Bucharest Calling*, *Poveşti adevărate complet inventate despre Baia Mare* şi ***5 minute de magie în Piatra Neamț***. Ideea tinerilor creatori e haioasă. Spectacolele sunt „personalizate" fiecărui oraş care doreşte să afle, scenic, cum se vede din exterior. Proiectul e itinerat oriunde tandemul de artişti găseşte o instituție parteneră. Începe printr-o muncă de antropologie teatrală: documentare, vreo două săptămâni; identificarea temei ori temelor care urmează să fie dezvoltate dramaturgic; elaborarea textului de spectacol, adesea în strânsă colaborare cu echipa actoricească. La Piatra Neamț, inspiratoare s-au dovedit subiectele de sorginte socială, pe care realizatorii le-au legat prin intermediul unei povestioare despre un preparat miraculos, botezat, după moda anglofoniei contemporane, *Forever Young*. Poțiunea exploatează mitul tinereții fără bătrânețe din basmele autohtone, o tinerețe fără bătrânețe care e şi simbolul Teatrului Tineretului din Piatra Neamț. Cam aici, de fapt, se opreşte lista specificităților pietrene din spectacol, întrucât restul, cele trei minidrame de familie care fac substanța narativă a textului, s-ar potrivi oricărui oraş de pe la noi. Una dintre poveşti îl are protagonist pe profesorul de literatură Poenaru, pe care soția, plecată la muncă în Italia, îl părăseşte; alta e a tinerilor Vlad, muzician, şi Ramona, agent de vânzări la firma distribuitoare de *Forever Young*, care doresc să preia în asistență maternală copii, mai degrabă pentru alocația financiară acordată de stat decât din sentimente civice ori umanitare; iar cea de-a treia, de la stânga la dreapta, cum sunt înfățişate scenic, e a adolescentei Diana şi a mamei ei habotnice, bocindu-şi încă soțul, la opt ani de la moarte, şi având o percepție deformată asupra soluțiilor optime de a-şi readuce fiica pe calea cea dreaptă.

Structura textului e foarte modernă. Poveştile se întretaie într-o țesătură care intersectează şi întâmplări şi personaje. Compoziția e structurată simetric în trei „acte", cu interludii în care doi actori (Dragoş Ionescu şi Isabela Neamțu) fac „promo"-uri pentru licoarea fermecată, ce te-ar menține tânăr o veşnicie. Peca are simțul dramaticului, al umorului, e ironic atât cât trebuie, ştie cum să facă textul să „dospească", numai că acum încarcă nejustificat pe alocuri. Realist în proporție covârşitoare, capătă accente de parodie, de suprarealism, de basm, are finaluri false, utilizează tehnica „teatru în teatru". Senzația de „cam mult" se interferează cu aceea de uşor confuz pe ici-colo, dar, judecată în ansamblu, piesa e în regulă.

O lucrare dramatică elaborată special pentru o mizanscenă, şlefuită în cursul repetițiilor, prezintă avantajul de a racorda din start suportul textual la viziunea regizorală. Ana Mărgineanu (pe care tare mi-ar plăcea să o văd abordând şi un text clasic) a modelat litera şi spiritul textului în înfățişare scenică adecvată. Miraculosul din titlu, dimensiunea asupra căreia se concentrează portretizarea oraşului Piatra Neamț – e şi un contrapunct ironic aici –, constă în utilizarea unor numere de magie. Cârlig sigur pentru public, momentele de magie, unele mai

simple, altele mai sofisticate, suferă, din păcate, din cauza insuficientei lor exersări ori a unor vicii tehnice. Gama cuprinde trucuri de la clasica biluţă roşie din burete, care când apare, când dispare, până la secvenţa elaborată a peretelui când elastic, când rigid. Aceasta din urmă e şi cea mai utilă ca teatralitate, rostul său scenic fiind să redea starea euforică pe care o determină, zice-se, fumarea unui *joint*. Covorul care începe să zboare sub acţiunea unei mini-pompe pneumatice invizibile contribuie prin sporire la crearea senzaţiei. Ingenioase au fost şi dispariţia prin scurgere în chiuvetă a profesorului Poenaru, aluatul animat şi hainele vorbitoare. La rochia cu crinolină care se mişcă fără corp prin scenă, efectul ar fi fost augmentat dacă vocea s-ar fi auzit din *off* şi nu din rochie, trădând astfel micul truc.

Unul dintre atuurile Teatrului Tineretului este trupa. Există acolo un nucleu alcătuit preponderent din tineri, care fac echipă în sensul cel mai profund al termenului. Mănâncă teatru pe pâine, iar mulţi dintre ei ar merita cu prisosinţă premii pentru interpretare. Pe cei mai mulţi îi revezi cu plăcere în majoritatea spectacolelor de bună calitate realizate aici, sunt mereu în formă. O parte a acestui nucleu despre care vorbesc a evoluat şi în *5 minute miraculoase*. Tudor Tăbăcaru e decanul lor de vârstă, acum în „profesorul Poenaru" întruchipând foarte bine profilul standard al dascălului dintr-un orăşel de provincie, ale cărui vise domestice sunt spulberate de o soţie cu ambiţii, captivă în mirajul occidental. Cezar Antal, Ecaterina Hâţu sunt interpreţii tânărului cuplu care încearcă să împace propriile vise cu economia de piaţă românească. Având buna măsură a interpretării, ambii îşi caracterizează credibil personajele, interacţionând bine cu copilul din distribuţie. Nora Covali a avut pe mână o compoziţie, pe care a realizat-o în standarde; un machiaj şi poate încă ceva în plus la costumaţie ar fi ajutat-o să mascheze mai bine aerul tineresc, chiar infantil pe care îl are în mod natural. Isabela Neamţu şi Dragoş Ionescu au interpretat mai multe roluri episodice, reuşind să treacă actoriceşte rapid şi eficient artistic de la unul la altul, chiar şi atunci când timpul dintre postúri era extrem de scurt. Andrea Gavriliu este membră a trupei abia de un sezon, dar arată că s-a integrat foarte bine. Absolventă de Cluj, a mai scăpat câte un accent ardelenesc, încă şi mai audibil alături de cel moldovenesc, al altor colegi de distribuţie.

Scenografia a fost concepută pe frontalitatea decorului. Un decor destul de înghesuit, dat fiind că se joacă cu publicul în scenă. Cele trei spaţii sunt dispuse unul lângă altul, fără demarcaţie, lăsând lumina să le evidenţieze în funcţie de evoluţia acţiunii dramatice. Componenta video, folosită în interludii, extrage privitorul din realismul scenografic, proiectându-l în miraculos.

O steluţă de merit se cuvine secretariatului literar. În loc de tradiţionalul program de sală, ţi se oferă o trăistuţă pe care sunt imprimate informaţiile utile legate de noua producţie, împreună cu un *flyer*, un *badge*, un autocolant. Şi o stea de merit îi revine lui Liviu Timuş, care atrage la Piatra proiecte deosebite, făcând paşi importanţi pe linia readucerii Teatrul Tineretului la condiţia lui instituţională de lansator de talente, de scenă pe care se exprimă preponderent tinerii.

Pe trăistuţa de care ziceam e imprimat, pe post de slogan, numele proiectului: „Despre România numai de bine" Spectacolul o face. Atât cât realităţile autohtone îi permit.

Teatrul Tineretului Piatra Neamţ: Cinci minute de magie în Piatra Neamţ **de Peca Ştefan. Regia: Ana Mărgineanu. Decoruri: Ioan Murariu. Aranjamente muzicale: Cezar Antal. Mişcare scenică: Andreea Gavriliu. Design grafic: Jonathan Wise. Lumini: Romică Nahoi, Viorel Ailincuţei. Cu: Cezar Antal (*Vlad*), Ecaterina Hâţu (*Ramona*), Nora Covali (*Mama*), Andreea Gavriliu (*Diana*), Tudor Tăbăcaru (*Profesorul Poenaru*), Teodora Andreea Răucă (*Fetiţa adoptată*), Dragoş Ionescu şi Isabela Neamţu (prezentatori şi interpreţi ai mai multor roluri). Data premierei: 10 mai 2009.**

Mirela SANDU

„Cum am învăţat să conduc" pe scena Teatrului „Maria Filotti"

Paula Vogel este unul dintre cei mai jucaţi dramaturgi din S.U.A. Controversată pentru temele din piesele ei – precum abuzul, homosexualitatea, adulterul –, autoarea este deţinătoarea a numeroase premii, dintre care cel mai important este Premiul Pulitzer obţinut în anul 1998 pentru piesa ***Cum am învăţat să conduc***.

În premieră în România, piesa, în traducerea Iuliei Popovici, a fost montată în stagiunea 2008/2009 la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, de către Chris. Nedeea.

Norişori roz şi o fetiţă cu părul de aceeaşi culoare – aşa sunt întâmpinaţi spectatorii veniţi la Sala Atelier. Personajul principal, *Mititica* (Mihaela Trofimov), spune povestea copilăriei sale petrecute în Maryland alături de mămica, tăticul, bunicul, bunica, unchiul şi mătuşa sa. Personajele sunt redate caricatural, părând că sunt părţi ale aceluiaşi corp. Scenograful Dionisis Christofilogiannis îi îmbracă pe toţi membrii familiei în culori închise, doar Mititica este roz ca şi norişorii de deasupra ei. Ea este şi va rămâne altfel decât toţi ceilalţi.

Câţiva dintre actori joacă mai multe roluri: Emilian Oprea este *Verişorul*, *Chelnerul* care îi face ochi dulci *Unchiului Peck*, *Bunicul* cu un nestăvilit apetit sexual, *Corul grec masculin*, în timp ce Emilia Mocanu este *Mama*, *Mătuşa Mary*, *Corul grec feminin*, iar Cătălina Nedelea – *Bunica*, *Mititica 2*, *Corul grec adolescentin*. Este de apreciat efortul fiecăruia dintre ei de a imagina atâtea personaje.

Bărbaţii din familia Mititicăi adoră să facă sex, deşi totul se rezumă doar la satisfacerea nevoilor imediate. Femeile, precum Mămica şi Bunica s-au căsătorit devreme, au copii de foarte tinere şi sunt nevoite să suporte în permanenţă toanele bărbaţilor. În această familie, în care totul se învârte în jurul sexului, îşi face apariţia şi Unghiul Peck, un alcoolic care se îndrăgosteşte de nepoţica de unsprezece ani. Sub pretextul unor lecţii de şoferie şi profitând de faptul că Mititica nu îşi dă seama dacă este normal să fie atinsă astfel, unchiul îşi abuzează nepoata. Însă, de fiecare dată reuşeşte să îşi controleze pornirile în ultimul moment şi preferă să aştepte ziua în care Mititica va împlini optsprezece ani şi o va putea cere în căsătorie. Pe măsură ce se măreşte, nepoata începe să înţeleagă că relaţia lor nu-i una normală, dar este la anii în care fetelor le place să experimenteze lucruri noi. Plăcerea întâlnirilor cu Unchiul Peck este de fiecare dată umbrită de sentimentul de vinovăţie faţă de Mătuşă.

În toată nebunia din casa părintească, doar Unchiul îi poate tempera crizele adolescentine. Tot el este cel care susţine că trebuie să meargă în continuare la şcoală. Pe toată perioada liceului, Mititica primeşte numeroase cadouri de la Unchiul Peck. La împlinirea vârstei de 18 ani, el o cere în căsătorie, dar ea refuză – lucru care îl va distruge. Abuzul suferit în copilărie o va marca pentru totdeauna pe femeia ajunsă la 35 de ani, care se plictiseşte repede de bărbaţii de vârsta ei. Inconştient reeditează povestea unchiului său şi îşi caută parteneri tot mai tineri. Dar Unchiul Peck i-a lăsat o moştenire de nepreţuit: plăcerea de a conduce. Atunci se simte liberă, este ea cea adevărată.

Acțiunea piesei se mută înainte şi înapoi, între 1960 şi 1970, personajul principal revenind la anumite momente din copilăria, adolescența şi tinerețea sa. Deznodământul este uşor de prevăzut, autoarea mizând mai mult pe stările şi trăirile personajelor.

La fel face şi regizorul Chris Nedeea, care a pus accentul pe interpretarea actorilor. Mihaela Trofimov creează, succesiv, o *Mitică* în diverse ipostaze, căreia îi place să se joace cu trăirile ei şi ale *Unchiului Peck,* o adolescentă în căutare de sine şi o femeie de 35 de ani deja obosită de viață. La fiecare dintre aceste vârste este la fel de credibilă, transformările personajului realizându-se firesc. Este ingenuă şi pusă pe şotii, liberă şi încătuşată de experientele avute de timpuriu. Valentin Terente întruchipează cu măsură un unchi grijuliu, cald, în permanență măcinat de dorința de a fi cu ea.

Elementele de decor sunt aproape inexistente, momente precum masa luată de familie sunt completate de imaginile proiectate în spatele scenei. Proiecțiile foarte frumoase şi muzica bună creează atmosfera spectacolului.

Un spectacol care vorbeşte despre abuz, sex, despre jocul de-a şoarecele şi pisica, despre nevoia de a experimenta a tinerilor şi neputința părinților pare să intereseze publicul tânăr de pretutindeni. Cu toate acestea, cred că ar fi fost la fel de gustat şi fără momentele explicit sexuale.

Teatrul „Maria Filotti", Brăila – Cum am învățat să conduc **de Paul Vogel. Traducerea: Iulia Popovici. Regia: Cristian Nedeea. Asistent coregraf: Ana Pavel. Cu: Mihaela Trofimov, Valentin Terente, Emilian Oprea, Cătălina Nedelea, Emilia Mocanu.**

Mircea GHIŢULESCU

Frida Kahlo la Petroşani

Frida Kahlo (Fridita, în diminutivare spaniolă), celebra celebritate mexicană care l-a depăşit în celebritate chiar pe fostul ei soţ, graficianul marxist Diego Rivera (un fel de Octav Băncilă al mexicanilor) devine personaj teatral în interpretarea neastâmpăratului Alexander Hausvater. El a scris un scenariu intitulat ***Frida Kahlomania*** inspirat din viaţa artistei martirizate. Martirizată pentru că nu a făcut altceva decât să supravieţuiască cu orice preţ, confirmând astfel opera imperfectă a lui Dumnezeu.

Alexander Hausvater este, „dictator" de scenă dar, în plus, un foarte bun dramaturg. Nu demult, a lansat trei piese de teatru între care una despre ultimele zile ale lui Chopin ce nu poate fi depăşită decât de concertele pentru pian ale compozitorului. Hausvater a descoperit în viaţa Fridei ceva evreiesc: tatăl a fost evreu, dar mama mexicană, una dintre acelea păroase, de unde şi sprâncenele îmbinate care i-au adus renumele. Frida nu avea şansele unei femei frumoase, dar le avea pe acelea ale sexualităţii. Din păcate, femeia a fost bolnavă toată viaţa. Copil fiind, a rămas cu un picior mai scurt după poliomielită, un accident de autobuz care i-a înfipt bara de sprijin în abdomen îi distruge coloana vertebrală şi mai multe avorturi o traumatizează. Inteligentă şi senzuală, Frida va avea de suferit şi de pe urma bărbaţilor, mai ales a lui Diego Rivera care o înşală cu propria ei soră, Cristina, dar şi din cauza angajării ei masive de partea comunismului mexican şi a lui Troţki (teoreticianul rus al revoluţiei permanente) pe care şi-l face amant. Hausvater, autor şi regizor, compune un scenariu simplu, cronologic şi ilustrativ. Atât de ilustrativ, încât bara care a înjunghiat-o pe Frida în accidentul de autobuz devine personaj. Şi nu unul oarecare, ci un violator care atacă sexul.

Aşadar, un reporter îi cere Fridei un interviu şi, din vorbă în vorbă, se naşte povestea tragică, dar fabuloasă a acestei femei neiubite de Dumnezeu sau, dimpotrivă, pentru că i-a dat un mare talent de a se reprezenta. Autoportretele sale cu coloana grecească înfiptă în gât, cu ghimpii care îi străpung pielea au ajuns etichete pe sticle de vin. Hausvater pare că povesteşte obiectiv, fără să adauge ceva de la el, dar spectacolul său este extrem de viclean, mai ales în final, când „călăul" (reporterul) ia chipul „victimei" (Frida Kahlo). Ziaristul este atât de pătruns de viaţa artistei, încât se contaminează de ea, iar Frida, la rândul ei, „îi fură" înfăţişarea.

Un decor circular, creat de Alexandru Radu, cu un pat metalic în mijloc (poate acel pat fatal pe care îl evocă artista în picturile sale, patul în care s-a născut, a făcut dragoste, patul de spital şi, poate, patul cu care a fost transportată la ultimul ei vernisaj) plin de surprize, cu firide, fante şi deschideri în culise, cu un ecran incert în fundal pe care sunt proiectate tablourile Fridei.

Spectacolul se desfăşoară perfect cadenţat timp de două ore, în care nu te plictiseşti nicio clipă. Frida este interpretată în transă perpetuă de Nicoleta Bolcă, personajul ei trăieşte în delir. Împrumută şi ea ceva din personalitatea lui Alexander Hausvater despletind aerul cu degetele într-o incantaţie poetică şi maladivă în acelaşi timp. Ţine foarte aproape Nicolae Vicol (*Reporterul*) cu o figură de *poète maudit*, mereu cu ochii pe Frida până la identificarea finală. Dragoş Spahiu îl compune cu umor pe *Wilhelm*, evreul, tatăl Fridei. Apariţiile sale mânuind aparatul de fotografiat cu burduf de pe vremuri sunt pline de umor, ca şi înţelepciunea evreiască pe care o afişează. În fine, este un spectacol ce trebuie văzut chiar dacă nu am vorbit nimic despre Diana Bathory şi Izabela Badovics care îşi împrumută

corpurile. În caietul-program citim din scrierile îndrăgostitei Frida Kahlo: „Diego, începutul. Diego, constructorul. Diego, copilul meu. Diego, logodnicul meu. Diego, pictorul. Diego, iubitul meu. Diego, soțul meu. Diego prietenul meu. Diego, mama mea. Diego, tatăl meu. Diego, fiul meu. Diego, eul meu. Dar de ce spun Diego al meu? El nu este decât al lui". Ce uşor este să scrii când ai ceva de spus!

Teatrul „I.D. Sârbu", Petroşani – Frida Kahlomania **de Alexander Hausvater. Regia: Alexander Hausvater. Scenografia: Alexandru Radu. Muzica: Mircea Kiraly. Cu: Nicoleta Bolcă (*Frida Kahlo*), Nicolae Vicol (*Reporterul*), Cosmin Rădescu (*Diego Rivera*), Radu Lupu (*Alejandro, Troțki*), Dragoş Spahiu (*Tatăl Fridei*), Izabela Badovics, Diana Bathory, Diana Nichitenu, Oana Gherbăluță, Delia Ciorăşteanu, Adrian Nicolae. Data premierei: 6 iunie 2009.**

P.S. Teatrul „G.A. Petculescu" din Reşița, județul Caraş-Severin împlineşte anul acesta 60 de ani de existență. Momentul aniversar va fi onorat de prezența dramaturgului Matei Vişniec, a cărui piesă *Şi uite aşa ne trezim într-o bună zi cu mii de câini ieşind din mare* va avea premiera absolută la Reşița. Regia îi aparține tânărului creator de spectacole Dan Vasile, scenografia – lui N.D. Vlădulescu, iar rolul principal va fi interpretat de actorul Dan Mirea. Celebrul dramaturg Matei Vişniec şi-a manifestat sprijinul şi ataşamentul emoțional față de acest proiect, considerându-l unul de suflet, fapt pentru care a eliminat orice componentă materială a implicării sale în eveniment, afirmând cu grație: „Vin în barca voastră să vâslesc şi eu alături de voi".

Constantin PARASCHIVESCU

UNATC-iști

În a doua parte a lunii florilor am văzut şase spectacole cu tineri în cadrul manifestărilor intitulate ***UNATC fest***. Proiect coordonat de prof. univ. dr. Paul Chiribuță cu studenții anului III ai artei actorului şi regiei, într-un cadru diferit de cel al şcolii. La Casa Universitarilor, pe platoul de regie şi într-o sală a Univesității. Ca etapă intermediară între lumea şcolii şi lumea profesionistă, „prin explorarea raporturilor cu publicul", după reorganizarea învățământului de artă la o durată de trei ani. Pe unii dintre ei i-am văzut la începutul anului într-un spectacol la Târgovişte, *Melancolie* de Sarah Ruhl, găzduit de Teatrul pentru Copii şi Tineret „Mihai Popescu", sub îndrumarea lectorului universitar dr. Andreea Vulpe.

Tot Andreea Vulpe şi alți colegi de catedră au coordonat şi diferitele proiecte actuale din cadrul acestui program. Cu o diversitate bogată de titluri, autori şi modalități dramatice, care să le solicite viitorilor actori multiple unghiuri şi căi de valorificare a propriilor însuşiri. Astfel, două titluri de Maxim Gorki, *Vassa Jeleznova* şi *Copiii soarelui*, mi-au stârnit întrebarea de ce au fost alese, alături de mai recentele *Chinezi* de Michael Frayn şi *Biloxi Blues* de Neil Simon, de pildă; am înțeles, văzându-le interpretate, că cel mai probabil pentru familiarizarea cu stilul de trăire realistă ş conturarea unor profiluri umane închegate. O modalitate clasică, dar necesară în bagajul de resurse expresive al viitorilor profesionişti. Aşa cum paradoxala agitație a soților în jurul unor invitați nevăzuți din piesa lui Fryan, sau absurdul în comunicare

Biloxi Blues de Neil Simon

şi relaţie din celebra *Cântăreaţa cheală* a lui Eugen Ionescu, sunt obligatorii, sunt curente, în teatrul modern. De altfel, însăşi coordonatorii acestor proiecte au ţinut să precizeze că vom vedea experimente didactice, nu spectacole propriu-zise.

Spaţiul sălii de la Casa Universitarilor, inadecvat reprezentaţiilor obişnuite, a fost chiar adecvat experimentelor, prin câteva simple amenajări – draperie neagră în fundal şi lateral, două–trei proiectoare, puţine elemente de recuzită şi mobilier. În general tinerii studenţi (sau poate absolvenţi acum) s-au arătat disponibili în conturarea diferitelor fizionomii şi în crearea unor stări dramatice. Nu se cade să ierarhizăm acum, dar ţin să disting angajamentul colectiv în redarea atmosferei meditative şi a profilurilor complexe din *Copiii soarelui* (coordonatori de proiect conf. univ. dr. Doru Ana, lect. univ. dr. Andreea Vulpe) şi alternanţa convenţională de intrări şi ieşiri din jocul comic vijelios al farsei lui Caragiale *D-ale carnavalului*, prin ridicarea şi revenirea pe scaune (coordonator de proiect prof. asociat Alexandru Jitea). La fel, ingenioasa acordare la precipitata amprentă a prezentului prin rularea, uneori ameţitoare, a scaunelor mobile şi folosirea laptopurilor în *Cântăreaţa cheală* de către Ciprian V. Nechita din anul III regie (clasa prof. univ. dr. Mihai Manolescu, prof. asociat dr. Radu Apostol). Şi celelalte două spectacole văzute de mine sunt relevabile, pentru compoziţie şi tensiune scenică, *Vassa Jeleznova* (coordonatori proiect prof. univ. dr. Ştefan Velniciuc, lect. univ. dr. Puiu Şerban), pentru angajare şi relief tipologic, *Biloxi Blues* (coordonatori proiect lector univ. drd. Mircea Rusu, prof. asociat Alexandru Jitea).

Mă abţin de la aprecieri individuale, dar sunt nevoit să semnalez un repetat şi uneori supărător defect de rostire. Dacă o tânără înzestrată, Mădălina Anea, nu ştie să coboare tonul în aşa fel ca să fie auzită de la doi–trei metri, alţii – Daniel Haralambie, spre exemplu – răcnesc de să-ţi astupi urechile. Şi îi face şi pe alţii să răcnească la fel, că de, ne aliniem sonor (în *Biloxi Blues*), de nu mai înţelegi nimic. Când acutele se precipită şi în replici, şi în mişcare, experimentul devine probă sportivă (*Chinezi*).

Unde se va manifesta în continuare acest grup de douăzeci de primăveri? E o generaţie înzestrată, pentru un viitor care, sperăm, îi va binemerita.

Marinela ȚEPUȘ

Actori pentru o clipă, spectatori pentru toată viața

Am făcut parte – pentru a noua oară –, din juriul **STEV, Focşani (Stagiunea Teatrală a Elevilor Vrânceni)**, manifestare ajunsă la a XXVII-a ediție. Nu cred să mai existe, în țară, un alt festival de teatru pentru elevi cu asemenea tradiție. Este meritul organizatorilor, care s-au străduit, an de an, să-i convingă pe profesori că Stagiunea Teatrală a Elevilor constituie o formă complementară de educație şi nicidecum o concurență sau un îndemn la chiul. Totuşi, în timp, tot mai puține licee se arată interesate de astfel de activități. La această ediție au participat doar şapte şcoli. Sunt însă şi profesori-îndrumători, care se ocupă de mult, cu acelaşi entuziasm şi cu aceeaşi dăruire, înțelegând importanța unor astfel de preocupări. Este cazul doamnei Carmen Ion de la Liceul Pedagogic „Spiru Haret", care, pe lângă faptul că-i însoțeşte pe elevi pe parcursul întregului demers (alegerea şi adaptarea piesei, distribuție, repetiții), aleargă şi după sponsori. Mai mult decât atât, spectacolele acestei şcoli, beneficiază, întotdeauna, de decoruri, costume, muzică, lumină şi materiale publicitare adecvate. Micii artişti se ocupă de toate împreună, descoperind, astfel, cu adevărat, taina artei scenice, care nu se rezumă numai la „actorie".

Înainte de festivitatea de premiere, a avut loc o producție de la UNATC, *Visul*, dramatizare după romanul *Enigma profesor Rebegea* de Theodor Constantin, regia: George Năstase (fost STEV-ist, actualmente, student), cu: Crina Zvobodă. Prezentarea unui spectacol studențesc, la final, este o inițiativă demnă de luat în seamă, mai ales că sunt şi elevi care doresc să susțină examenul de admitere în cadrul unor facultăți de artă teatrală.

Ca la orice festival, micile producții au fost mai mult sau mai puțin reuşite. E drept că, fiind vorba de elevi, vina pentru reprezentațiile mediocre o au mai mult regizorii, care fie că au recurs la un text inadecvat vârstei interpreților, fie că au avut o viziune regizorală prea sofisticată, fie că au preluat prea multe trupe, astfel încât au pierdut controlul. De cele mai multe ori, însă, candoarea şi dezinvoltura tinerilor actori i-au salvat, pe toți, de ridicol.

De câtiva ani, juriul a instituit şi un premiu pentru cel mai educat public. Aşa se face că o sală de aproximativ 600 de locuri, adesea plină-ochi, vibra cu fiecare evoluție scenică. Spectatorii-elevi au încercat să facă față competiției reacționând cu promptitudine la ceea ce se întâmpla pe scenă. Cei mai mulți au dovedit că ştiu cum să se poarte într-o sală de spectacol. E adevărat că au mai fost şi elevi care se credeau mai degrabă pe stadion decât la teatru... Un public se formează în timp şi cu destulă migală. Sunt sigură că astfel de evenimente nu ar trebui să aibă loc numai o singură dată pe an. Elevii ar trebui îndemnați să facă teatru sau să vadă, periodic, spectacole, pentru că fiecare clipă petrecută în apropierea scenei îi învață să comunice, îi dezinhibă, îi socializează.

În acest an, au participat, la STEV, Liceul Sportiv, Grupul Şcolar de Industrie Uşoară, Colegiul Național Unirea, Colegiul Național „Al.I. Cuza", Colegiul Tehnic „Edmond Nicolau", Colegiul Economic „Mihail Kogălniceanu", Liceul Pedagogic „Spiru Haret" În afara concursului: Colegiul Tehnic „Dimitrie Ghika", Comăneşti şi UNATC, Bucureşti. Nu ştiu dacă este vorba de cele mai bine văzute şcoli din Focşani.

Important rămâne faptul că se mai găsesc încă profesori deschişi la minte şi la suflet, care simt nevoia de a rămâne aproape de elevi şi după orele obligatorii, care simt nevoia să le arate acestora orizonturi noi, care simt nevoia să-i pregătească mai atent pentru viitor, oferindu-le alternativa unei educaţii extraşcolare. Sunt încă pedagogi cu vocaţie, care nu predau cursuri sterile în aşteptarea unui salariu, oricum nesatisfăcător, implicându-se în dezvoltarea personalităţii şi identităţii copiilor pe care îi au în grijă. Asemenea profesori au găsit înţelegere şi sprijin mai ales în persoana doamnei Florica Bălan, referentul omniprezent al Casei de Cultură a Sindicatelor, care se ocupă de toate cu zâmbetul pe buze şi multă îngăduinţă. Aşa se face că elevii au putut repeta şi juca pe o scenă adevărată, beneficiind de dotările tehnice ale acesteia. Nu cred c-ar fi bine să fac o analiză a spectacolelor văzute şi nici o prezentare a laureaţilor, pentru că, în astfel de competiţii, sunt toţi câştigători. Sunt absolut convinsă că fiecare dintre aceia care au fost, pentru un moment, artişti, vor păstra, în memorie, ropotele de aplauze ale colegilor-spectatori, îşi vor fi amintind de emoţia primei apariţii sub lumina reflectoarelor. Şi mai sunt convinsă că, atunci când vor deveni studenţi sau meseriaşi, nu vor ocoli sălile de teatru. Aş vrea să menţionez, totuşi, faptul că, de la an la an, selecţionarea şi adaptarea textelor se face cu tot mai multă grijă, se pune accent pe realizarea materialelor publicitare (afişe, fluturaşi). Din păcate, convertirea textului în spectacol este, adesea, superficială, nepunându-se accent pe construirea unor relaţii veridice, pe biografia personajelor, ci doar pe rostirea cursivă a replicilor. Sigur că cele mai multe producţii se repetă pe ultima sută de metri şi rămâne prea puţin timp pentru studiu. O mai mare rigoare, la acest capitol, se impune, însă.

Socotesc că STEV este unul dintre importantele evenimente cultural-educative ale oraşului Focşani. Ar fi necesar ca Inspectoratul Şcolar să dea mai multă atenţie acestei manifestări, astfel încât festivalul să nu fie numai o acţiune punctuală a Casei de Cultură a Sindicatelor, ci o activitate comună, organizată pe parcursul întregului an. O alianţă între licee, Inspectoratul Şcolar şi Casa de Cultură a Sindicatelor ar fi, în primul rând, în folosul elevilor de azi şi, nu în ultimul rând, în folosul societăţii de mâine.

Frumoasele sabine, după Leonid Andreev

Premii pentru absolvenții UNATC

Două comisii au hotărât:

Pentru **Arta Actorului şi Arta Actorului Mânuitor de Păpuşi şi Marionete:** prof. univ. dr. ***Stere GULEA***; ***Catrinel DUMITRESCU*** – actriță; ***Ioana MOLDOVAN*** – doctorand UNATC; ***Alexandru PAVEL*** şi ***Ana CUCUTĂ*** – masteranzi UNATC

Regie Teatru, Coregrafie şi Scenografie: ***Victor Ioan FRUNZĂ*** – director de scenă; lect. univ. dr. ***Doru NIȚESCU***; ***Mihaela MICHAILOV*** – doctorand UNATC; ***Sandra MAVHIMA*** şi ***Iuliana GHERGHESCU*** – masterande UNATC

Votul acestora a mers către:

Premiul pentru cel mai bun actor într-un rol principal:
DANIEL HARALAMBIE – pentru rolurile: ***Iancu Pampon*** („*D'ale carnavalului*" de I.L. Caragiale) şi ***Sergent Toomey*** („*Biloxi Blues*" de Neil Simon)

Premiul pentru cea mai bună actriță într-un rol principal:
RALUCA GHERVAN – pentru rolul ***Vassa*** („*Vassa Jeleznova*" de M. Gorki)

Premiul pentru cel mai bun actor într-un rol secundar:
IONUȚ VIŞAN – pentru rolul ***Dmitri Sergheevici Vaghin*** („*Copiii soarelui*" de M. Gorki)

Premiul pentru cea mai bună actriță într-un rol secundar:
CRISTINA FLOREA – pentru rolul ***Melania Nikolaevna*** („*Copiii soarelui*")

Premiul pentru cel mai bun actor într-un spectacol de regie (ex aequo):
SERGIU FLEŞNER – pentru rolul ***Bazilski*** („*20 de minute cu îngerul*" de A. Vampilov) şi ***El*** („*Delir în doi*" de Eugène Ionesco)
IONUȚ VIŞAN – pentru rolul ***Maxim*** („*Oraşul*" de E. Grişkoveț) şi ***Homutov*** („*20 de minute cu îngerul*")

Premiul pentru cea mai bună actriță într-un spectacol de regie (ex aequo):
SABRINA IAŞCHEVICI – pentru rolul ***Eleva*** („*Lecția*" de Eugène Ionesco)
RALUCA GHERVAN – pentru rolul ***Ea*** („*Delir în doi*" de Eugène Ionesco) şi ***Profesoara de pian*** („*Maestrul*" după F. Wedekind)

Premiul „Ştefan Iordache" pentru cel mai bun actor:
VASILE FLUTUR – pentru rolurile: ***Prohor*** („*Vassa Jeleznova*"); ***Serghei Aleksandrovici*** („*Oraşul*"); ***Anciughin*** („*20 de minute cu îngerul*"); ***Profesorul During*** („*Maestrul*")

Premiul pentru cel mai bun actor mânuitor Păpuşi-Marionete (ex aequo):
Interpreților din „*Tara lui Gufi*" după M. Vişniec: **IONEL BARAC** – ***Gufi***; **RALUCA RĂCEAN** – ***Iola***; **ANA PEPINE** – ***Lulu***; **ANDREEA DÂRDÂIAC** – ***Robderouă***

Premiul pentru cel mai bun regizor:
RĂZVAN MARINESCU – pentru spectacolul „*Teroarea şi mizeriile celui de-al Treilea Reich*" de B. Brecht

Premiul pentru cel mai bun coregraf:
RASMINA CĂLBĂJOS – pentru „*Dansez pentru mine?*"

Premiul pentru cel mai bun scenograf:
MARIA PITEA – pentru proiectul scenografic „*Micul prinț*" de A. de Saint-Éxupery şi pentru scenografia din „*Oraşul*" de E. Grişkoveț

Premiul special al juriului de Arta Actorului şi Arta Actorului mânuitor de Păpuşi-Marionete:

SÂNZIANA TARȚA – pentru rolul ***Elizaveta Feodorovna*** şi scenografia din *„Copiii soarelui“*, *„Casa Bernardei Alba“* după F.G. Lorca şi *„Chinezi“* de M. Frayn

Premiul special al juriului de Regie, Coregrafie, Scenografie (ex aequo):

SÂNZIANA STOICAN – pentru regia spectacolului *„Oraşul“* de Evgheni Griskovet

VLAD CRISTACHE – pentru regia spectacolului *„20 de minute cu îngerul“* de Aleksandr Vampilov

Premiul pentru cel mai bun absolvent al specializării Teatrologie, Management cultural şi Jurnalism teatral (ex aequo):

ALEXANDRA PATRICHI – pentru lucrarea de licență **„Mituri moderne în dramaturgia românească postdecembristă“** şi rezultatele obținute pe parcursul celor trei ani de studii, 2006–2009

EUGEN PĂSĂREANU – pentru lucrarea de licență **„Fight sau flight ca şablon emoțional în teatrul lui Ionesco“** şi rezultatele obținute pe parcursul celor trei ani de studii, 2006–2009

Premiul RECTORULUI:

DAVID PETCU – pentru rolul ***Klaus Heinrich Fürke*** (*„Teroarea şi mizeriile celui de-al Treilea Reich“* de B. Brecht)

Conf. univ. dr. DORU ANA – pentru merite deosebite în formarea tinerilor actori

Premiul DECANULUI Facultății de Teatru pentru afirmare artistică şi profesională după terminarea studiilor la UNATC (ex aequo):

GIANINA CĂRBUNARIU şi RADU APOSTOL

Olimpiada Națională de Teatru

Ministerul Educației, Cercetării şi Inovării şi Liceul de Muzică „Dinu Lipatti“ din Bucureşti au organizat, în perioada 11–14 aprilie 2009, a doua ediție a Olimpiadei Naționale de Teatru.

Conform regulamentului, în concurs se pot înscrie doar elevii claselor a XI-a şi a XII-a de la specializarea arta actorului.

La această ediție au participat elevi de la: Liceul de Artă „Margareta Sterian“ (Buzău), Colegiul Național de Artă „Ion Vidu“ (Timişoara), Colegiul Național de Artă „Octav Băncilă“ (Iaşi), Liceul de Muzică „Dinu Lipatti“ (Bucureşti), Liceul de Artă „Sabin Drăgoi“ (Arad), Liceul de Coregrafie şi Artă Dramatică „Octavian Stroia“ (Cluj-Napoca), Liceul „Onisifor Ghibu“ (Sibiu), Liceul de Muzică şi Arte Plastice „Constantin Brăiloiu“ (Târgu Jiu), Liceul de Artă „Hariclea Darclée“ (Brăila), Liceul de Artă „D. Cuclin“ (Galați).

După două zile de concurs, comisia formată din conf. univ. dr. Valeria Sitaru de la Universitatea de Artă Teatrală şi Cinematografică Bucureşti – preşedintele juriului, şi prof. univ. dr. Violeta Zonte – Universitatea de Vest Timişoara, conf. univ. dr. Dorel Zaharia – Universitatea de Arte „George Enescu“ Iaşi, Elena Ivanca, profesor asociat la Academia de Muzică „Gheorghe Dima“ şi actriță la Teatrul Național „Lucian Blaga“ din Cluj-Napoca – membrii juriului au acordat următoarele premii:

Premiul I la clasa a XI-a
Oprea David Ovidiu – Liceul de Coregrafie şi Artă Dramatică „Octavian Stroia" Cluj-Napoca

Premiul I la clasa a XII-a
Isidor C. Ciprian-Mihai – Liceul „Onisifor Ghibu", Sibiu
Toaxen Amalia Maria – Liceul de Muzică şi Arte Plastice „Constantin Brăiloiu", Târgu Jiu

Premiul II la clasa a XI-a
Ionel Dragoş-Andrei – Colegiul Național de Artă „Octav Băncilă", Iaşi
Iova F. Ionuț – Colegiul Național de Artă „Ion Vidu", Timişoara

Premiul II la clasa a XII-a
Trifaş Vlad-Alexandru – Liceul de Artă „Margareta Sterian", Buzău
Zaharia Raluca – Liceul de Artă „D. Cuclin", Galați

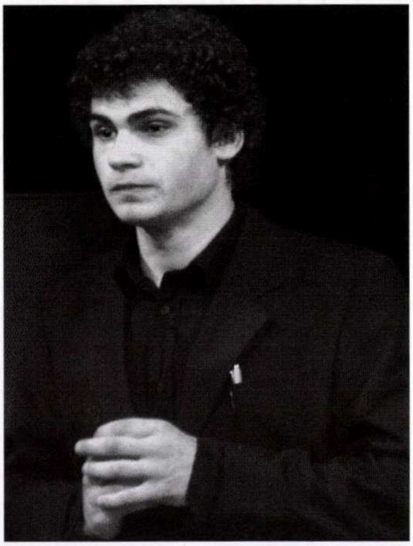
Premiul III la clasa a XII-a
Răbulea Alexandru – Colegiul Național de Artă „Octav Băncilă", Iaşi
Tarce I. Alexandra – Liceul de Artă „Sabin Drăgoi", Arad

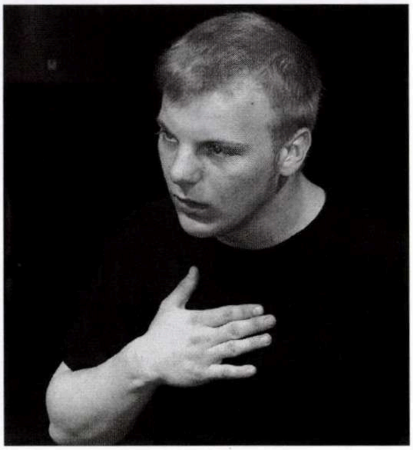
Mențiuni clasa a XI-a
Mitroi Narcisa-Maria – Liceul de Muzică „Dinu Lipatti", Bucureşti
Murariu Ana Roxana – Liceul de Artă „Sabin Drăgoi", Arad
Neacşu Ana-Maria – Liceul de Artă „Margareta Sterian", Buzău
Papp Andrea – Liceul de Coregrafie şi Artă Dramatică „Octavian Stroia", Cluj-Napoca
Sărghi Tatiana – Colegiul Național de Artă „Octav Băncilă", Iaşi

Mențiuni clasa a XII-a
Grosu Andrada – Liceul „Onisifor Ghibu", Sibiu
Tasnadi Alexandra – Liceul de Coregrafie şi Artă Dramatică „Octavian Stroia", Cluj-Napoca
Todea Mirea Maria – Liceul de Coregrafie şi Artă Dramatică „Octavian Stroia", Cluj-Napoca
Uncrop Nela – Liceul de Artă „Hariclea Darclée", Brăila
Topciu Loredana – Liceul de Artă „Hariclea Darclée", Brăila

UNITER, prin Editura UNITEXT şi Fundația Culturală „Camil Petrescu" – revista *Teatrul azi* au sponsorizat manifestarea, oferind premianților cărți de teatru.

Amalia TOAXEN


Ciprian ISIDOR


David OPREA

SPECTACOLE-LECTURĂ

Dramaturgi de azi la Odeon (4)

Pe 17 iunie a.c., Teatrul Odeon şi Fundaţia Culturală „Camil Petrescu“ au prezentat ultima lectură din această stagiune, în cadrul programului „Dramaturgi de azi la Odeon“.

S-a citit ***Spre pacea eternă***, cea mai recentă piesă a lui Juan Mayorga, tradusă de Ioana Anghel special pentru acest prilej. ***La paz perpetua*** era cunoscută deja publicului din Bucureşti şi Cluj, graţie spectacolului regizat de José Luis Gómez la Teatrul de la Abadía din Madrid, şi invitat la sfârşitul anului 2008 la cea de-a XVII-a ediţie a Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa.

După *Hamelin* şi *Himmelweg*, publicate în cele două volume ale antologiei *Teatru spaniol contemporan* (2005 şi 2009), Fundaţia a pus astfel în circulaţie un nou text semnat de cel mai apreciat dramaturg iberic al momentului.

Într-un loc secret, trei câini concurează pentru a obţine multrâvnita zgardă albă şi, odată cu ea, distincţia de câine antiterorist de elită, „o profesie de mare viitor“. Probele la care sunt supuşi aduc în discuţie una dintre cele mai acute dileme etice ale vieţii politice şi sociale de astăzi. După texte precum *Últimas palabras de*

Distribuţia spectacolului-lectură *Spre pacea eternă* şi prof. univ. dr. Sorin ALEXANDRESCU

Copito de Nieve şi *La tortuga de Darwin*, Juan Mayorga apelează din nou la o alegorie cutremurătoare.

Piesa lui, care împrumută titlul lucrării lui Immanuel Kant, emoţionează şi invită la un examen de conştiinţă. Prin urmare, nu a fost câtuşi de puţin o lectură lejeră, ca de final de stagiune. Marius Stănescu, Mugur Arvunescu, Gabriel Pintilei, Marian Ghenea, Marian Lepădatu, Nicoleta Lefter au citit cu inteligenţă un text dificil, care descurajează gândirea în clişee, după cum observa un tânăr spectator. Regia lui Cristian Dumitru a accentuat printr-un plan sonor neliniştitor, tensiunea confruntărilor dintr-un spaţiu claustrofob, sugerând experimentele sinistre din universurile concentraţionare de ieri şi de azi. „La puţin timp după atentatele care au avut loc la Madrid pe 11 Martie 2004 – declara cu ocazia premierei madrilene Juan Mayorga –, un bun prieten m-a provocat să scriu o piesă despre terorism. Am acceptat imediat, nu pentru că mi s-ar fi părut o temă simplă, ci pentru că nu ştiam cum s-o abordez. Luni întregi am căutat o modalitate specific teatrală, care să nu reproducă ceea ce suntem obişnuiţi să aflăm din ziare ori de la televizor. Până când, într-o zi, pe stradă, am văzut, în spatele unei botniţe, chipul protagonistului meu. Am scris astfel un text care, în cele din urmă, nu vorbeşte atât despre terorism, cât despre ceea ce adversarii lui pot şi nu pot să facă pentru a-l combate".

La Odeon, publicul a ascultat cu atenţie încordată, cu un interes aproape palpabil, vizibil şi în timpul discuţiilor post-lectură. „Îi mulţumesc lui Juan Mayorga, a fost o revelaţie să-i citesc textele. M-a fascinat acest amestec de teatru dens şi alegorie filosofică. Am descoperit un foarte mare dramaturg" a spus profesorul Sorin Alexandrescu, moderatorul întâlnirii. S-a vorbit despre dimensiunea morală a piesei, despre manipulare şi manipulatori, despre umanismul pentru care pledează Mayorga în teatrul său. S-au lansat întrebări în continuarea celor sugerate de autor („Noi ce am face, cum am proceda, ce decizii am lua dacă dincolo de uşă s-ar afla un om a cărui viaţă depinde de noi?"), s-a discutat chiar şi structura textului, abilitatea construcţiei (finalul indecidabil, transformările interesante suferite de fiecare personaj).

A fost, pe scurt, o seară izbutită, încheiată cu promisiunea unor lecturi cel puţin la fel de pasionante în stagiunea următoare.

Daria DIMIU

Cozerie cu Marx

Deseori se spune că în New York există trei oraşe: al new-yorkezilor prin naştere, al turiştilor şi al imigranţilor. În ***®evolution***, Saviana Stănescu încearcă să se adreseze tuturor celor trei categorii. Structura literară aduce mai mult cu autodictéul decât cu monologul, deoarece pur dramatic, încărcat de tensiunea şi conflictul specifice teatrului nu e niciun pasaj.

Sau, dimpotrivă, sunt toate... în funcţie de domeniul (scenic, documentar, radiofonic, ziaristic etc.) căruia i-ar suscita atenţia şi de modalitatea aleasă de prezentare, textul poate deveni scenariu cu unu sau multiple personaje, radiografie a autoarei până în acest moment sau scrisoare deschisă...

În seara de 11 iunie 2009, la Pavillion Unicredit a dat naştere unui „*lecture*" – termen scurt, occidental şi cuprinzător, traductibil în acest caz prin spectacol-lectură sau *one-woman-show* cu Saviana Stănescu.

Ea spune – şi în scris, şi prin viu grai – că se simte cetăţean global. Totuşi, în textul filtrat prin valoarea lui autobiografică răsare drama unei fiinţe de-a pururi prinse între două universuri, între trecut şi prezent ca dimensiuni temporale, între un *atunci şi un acum* ca segmente subiective, între două revoluţii al căror sens e incert atât la nivel istoric, cât şi personal.

Monodrama *®evolution* urmează cronologic şi cu relativ umor destinul unei singure persoane. Însă dintre rânduri, din spatele inerentului „*I*" transpare o ciudată distanţare faţă de subiectul-obiect. Ea aminteşte de copilăria în Piteşti şi Curtea de Argeş, de cele două ore de apă caldă după-amiezele, de balul bobocilor anulat din motiv de economie la electricitate, de insistenţele tatălui ca să urmeze facultatea de calculatoare ca singură posibilitate de a ajunge în capitală, oraş închis atunci. De asemenea, pomeneşte de începuturile jurnalistice, când, angajată fiind la ziarul *Adevărul*, a avut ca primă sarcină redacţională să scrie despre doborârea statuii lui Lenin din faţa Casei Presei Libere. Steagul Americii – descoperit pentru prima oară pe un şerveţel de masă ce proteja o scrumieră trimisă de peste ocean – demarează o întreagă secvenţă, unde cuvântul *flag* revine obsesiv – justificat şi acceptabil în scris, dar monoton în lectură. Imagini ale drapelului derulate până la extenuare pe ecranul din fundal (căci, mai nou, nimic nu se poate lipsi de proiecţii!...), prezentând drapele fâlfâinde, drapele pictate pe calcanuri, chiloţi-drapel, suporteri-drapel, farfurii-drapel, jerseuri tricotate de către azilanţi cu modele-drapel, ciorapi-drapel converg spre concluzia că valoarea de simbol a obiectului în sine e mai mult morală, că e legată mai degrabă de sentimentul apartenenţei (sau a jinduirii către) decât de cel al patriotismului.

Evenimente şi circumstanţe istorico-politice de maximă gravitate (precum regimul comunist cu opresiunile şi ororile lui, doborârea Turnurilor Gemene din New York) devin simple jaloane, biete borne în faţa cărora fiinţa umană e silită să ia o decizie fără să stea prea mult pe gânduri: să le ocolească, să le sară, ori să le cadă pradă. Fiecare suntem suma deciziilor personale.

Produs al „generaţiei decreţeilor", cu copilăria bombardată de sloganuri calpe, înconjurată de lipsuri (cozi la orice, economii la sânge dictate „de sus", doar două ore de program TV zilnic, din care 10 minute de desene animate, iar restul propagandă, etc.), autoarea îşi aminteşte că în iarna lui '89 a ieşit în stradă cu entuziasmul şi inconştienţa tinereţii, luând parte la Revoluţie ca la un chef, preconizând ca tranziţia să fie similară ca efect şi durată unei mahmureli. Trezirea a venit în acel 25 decembrie: „cine-şi doreşte drept cadou de Crăciun o execuţie!?"...

În mod straniu, lăudabil, poate chiar firesc (şi lista de atribute rămâne deschisă), limitările condiţiei de *estic* se dovedesc a constitui călirea necesară *vesticului*. După ce a asistat la căderea comunismului, e pe cale să fie martoră la moartea capitalismului. În drumul de la actuala adresă spre actuala muncă, slogane binecunoscute îi apar înaintea ochilor în *grafitti* sau pe *flyere*. „Libertatea ca necesitate înţeleasă", bunăoară... Faţă de îngrijorarea sau entuziasmul americanilor prin naştere, americanca de adopţie poate gândi liniştită „*been there, done that*". Iar Marx, cu concepţiile sale, se poate preface din temut propovăduitor în tovarăş de discuţii imaginare.

RADIO

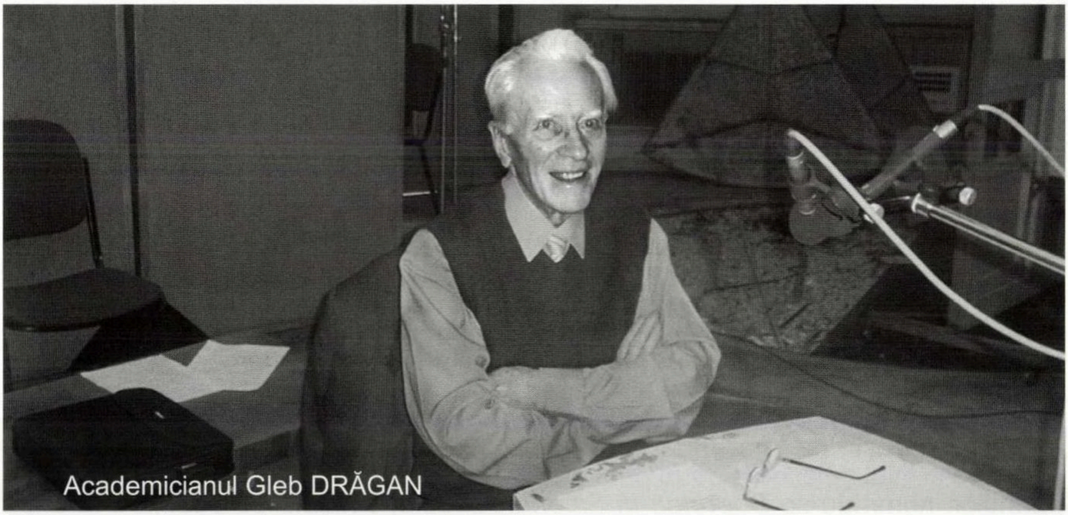
Constantin PARASCHIVESCU

Destine exemplare în vertijul istoriei

În două zile consecutive de luni, 11 şi 18 mai 2009, obişnuitele audiţii ale Teatrului Radiofonic de la barul „Majestic" au fost consacrate unui spectacol de teatru-document, în ciclul „Biografii–Memorii", având ca erou personalitatea academicianului Gleb Drăgan. Absolvent al Politehnicii din Timişoara în 1945, creator al Şcolii de Tehnica Tensiunilor Înalte (T.T.I.) din România, membru al Academiei Române şi membru de onoare al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, profesor consultant al Politehnicii din Bucureşti, domnia sa a fost despărţit, în timpul ocupaţiei ruseşti, de familia care a supravieţuit „de o parte şi de alta a Prutului". Acesta e şi titlul celei de-a doua părţi a spectacolului, prima, dedicată cu precădere părinţilor, numindu-se *Deportaţi în Siberia*. Ambele, difuzate pe post la o zi după audiţia de la „Majestic". Ciclul are în vedere prezentarea unor personalităţi cu o contribuţie excepţională în domenii variate (cultură, istorie, politică, religie), dar şi a victimelor unor represiuni ale regimului totalitar, cu pierderea libertăţii pentru convingerile lor. Experienţe dure, pe care le-au înfruntat cu tărie de caracter, curaj, demnitate morală şi deosebită încredere în viitor. Academicianul Gleb Drăgan şi-a evocat experienţa dramatică în paginile unor cărţi, prima în 1992, publicată la Editura „Albatros" cu titlul *Deportaţii. Tragedii basarabene*, a doua la Editura „Niculescu", în 2008, intitulată *Exerciţii de memorie. O paranteză tristă a istoriei.*

„Nu intenţionez să prezint o istorie a comunismului – scrie Gleb Drăgan. Doresc să arăt ororile comunismului pe baza unor lucrări, posibil, mai puţin cunoscute, dar şi din experienţa neobişnuit de grea prin care au trecut basarabenii, inclusiv familia mea". Lucrările mai puţin cunoscute la care se referă sunt *Gulag history* de Anne Applebaum (2003), *Martor* de Whittaker Chambles (1979), *Arhipelagul Gulag* de Aleksandr Soljeniţîn, trei volume (1998), *Cartea memoriei* de Elena Postică, de asemenea trei volume (2000) şi cea a domniei sale din 1992, *Deportaţii*. „În condiţiile de lagăr, oamenii nu mai rămân oameni. Trebuie să ai o deosebită tărie de caracter ca să poţi rămâne acelaşi şi astfel de oameni puternici sunt extrem de puţini" – declară dânsul. Experienţa tristă a lagărelor aveau s-o trăiască părinţii săi în vara anului 1941, tatăl deportat dincolo de Ural, în apropierea paralelei 61, mama la Berezova, în nordul Uralului. Gleb, născut la 19 iulie 1920, avea atunci 20 de ani şi era student la Odesa. Fusese împreună cu fratele său geamăn Boris, din 1939, student la Timişoara, pentru că „se spunea că Politehnica de aici este cea mai bună", dar la sfârşitul anului şcolar, după trei examene, următoarele s-au suspendat în iunie fără nicio explicaţie şi ei au revenit acasă. Pe 28 iunie au aflat motivul: Basarabia fusese cedată ruşilor. Şi una dintre primele griji ale noilor stăpâni era să domine, prin propagandă şi constrângere. Nemaiputându-se întoarce, în toamnă au fost selecţionaţi şi admişi la un institut de învăţământ superior din Odesa, „într-o lume străină… neobişnuit de dură". Dar Gleb se îmbolnăveşte de apendicită, e operat, primeşte scutire de la cursuri şi pleacă acasă, unde se întâlneşte cu sora sa Valentina şi află mai multe despre deportarea părinţilor. Cruda ironie a sorţii face ca doar la o săptămână după trista întâmplare, din noaptea de 13–14 iunie 1941, trupele române să elibereze în 21 iunie Basarabia! Din păcate, părinţii şi fratele său au rămas dincolo, pe teritoriul sovietic, şi se vor revedea… abia peste 16 ani!

Relatările domnului Drăgan sunt simple, lapidare, concentrate pe fapte, cu scurte sublinieri personale. La cele trăite direct atunci, adaugă detalii din alte



mărturii, întregind astfel tabloul vitregei istorii. „Aşa cum s-a întâmplat cu multe alte familii de basarabeni, şi familia noastră a fost împrăştiată, scrie în încheiere domnia sa. Am avut, totuşi, norocul să supravieţuim şi să ne putem reîntâlni. Spre deosebire de zeci de familii de basarabeni şi bucovineni care s-au pierdut. Siberia este împânzită de osemintele lor. Se spune că trebuie să iertăm, dar nu să uităm. După mine, prin îngrozitoarele sale crime, comunismul n-ar trebui iertat, căci încă n-a murit". Autorii spectacolului radiofonic au fost deosebit de inspiraţi, valorificând concizia şi succesiunea relatării în ritmul dramatismului conţinut, iar pentru sporirea autenticităţii l-au invitat pe însuşi eroul cărţii s-o expună. Ceea ce distinsul academician o face cu limpezime, riguros, fără emfază, impresionând tocmai prin naturaleţe şi reţinere de la accente grave, tulburătoare, în evocarea unor împrejurări prin ele însele tulburătoare. Scenariul întocmit de Lăcrămioara Stoenescu şi adaptarea radiofonică a Magdei Duţu au reuşit să dea o amprentă dinamică şi aproape vizuală relatării, unde nu naraţiunea primează, ci dramatismul situaţiilor şi atmosfera încordată, într-o desfăşurare ce menţine şi sporeşte pe parcurs interesul. Aproape cinematografică. O doamnă care s-a recomandat dramaturg, chiar a spus: „Dacă aş fi închis ochii, aş fi avut senzaţia că de fapt asist la un film" (Nicoleta Prundeanu – ?!). cu o distribuţie bine aleasă de regizorul Petru Hadârcă, în care – pe lângă participarea extraordinară a academicianului – s-au distins vocile actorilor Luminiţa Gheorghiu şi Constantin Codrescu în rolurile părinţilor, ale lui Dorin Andone şi Mihai Bica în gemenii Gleb şi Boris, Tania Filip în sora Valentina, apoi ale altor actori în câte două, trei roluri – Emil Hossu, Mircea Rusu, Mircea Constantinescu – şi chiar a realizatorilor emisiunii în câteva ipostaze (regizorul artistic Petru Hadârcă, producătorul Magda Duţu, redactorul Costin Manoliu, regizorul muzical Stelică Muscalu şi cel de studio Milica Creiniceanu).

„Asta a fost un proiect la care vă spun că nu închid cortina", menţiona Petru Hadârcă după audiţie. Iar doamna Duţu ne-a precizat mai târziu că au fost difuzate, în cadrul aceluiaşi ciclu: în ianuarie 2009, al şaselea episod dintr-un scenariu de Costin Manoliu cu titlul *Fericiţi cei prigoniţi pentru libertate*, care va continua, despre destinul lui Ion Gavrilă Ogoranu (decedat în 2006); în aprilie *Noaptea Reginei*, un scenariu de Doina Papp după cartea *Reîntoarcerea Reginei Maria Karadjeorgevič* de scriitoarea Draga Boskovič (cu Ilinca Tomoroveanu în rolul reginei mature şi Ana Ciontea în cel al Reginei tinere). Ne-a anunţat, totodată, că pregăteşte chiar dânsa, după un scenariu propriu, un spectacol-document consacrat carierei marelui actor Toma Caragiu, iar colegul de redacţie Costin Manoliu o evocare a părintelui Arsenie Boca, beneficiind de mărturia Mitropolitului Nicolae Strezie.

BALET

Luminița VARTOLOMEI

Omagiu acelor balerini care (nici de astă dată) nu dansează

După 43 de stagiuni consecutive (din 1963 până în 2006) şi după numai trei ani de absență, a fost reintrodus în repertoriul Operei Naționale ***Giselle***, unul dintre cele mai jucate două titluri ale baletului universal. (Celălalt fiind – evident – *Lacul lebedelor*, care a cunoscut şi el, nu mai departe de anul trecut, noua montare bucureşteană despre care am scris în revista „Teatrul azi" din mai 2008).

De ce-o fi considerat însă Teatrul de pe Splai că acest *Giselle* ar fi o premieră *extraordinară*, nu-mi dau seama... Doar pentru că interpreta rolului titular era, în acea zi de 2 mai 2009, rusoaica Anastasia Kolegova, prim-solistă a celebrului Teatru „Mariinski" din Sankt-Petersburg, unde a fost pus în scenă încă de la sfârşitul anului 1842 (deci doar la un an şi jumătate de la lansarea pariziană!) basmul slav transcris de Heinrich Heine şi transformat în libret de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges şi Théophile Gautier?

Fiindcă – din păcate – altminteri spectacolul n-avea nimic extraordinar, nici măcar sub raport strict coregrafic...

Desigur, orchestra dirijată de Ciprian Teodoraşcu a răspuns prompt şi corect solicitărilor dirijorului (excelente alămurile – în pachete sau solo –, ca şi lemnele, ca şi violoncelul cu acompaniament de harpă; doar vioara a cam miorlăit!), ce a impus un tempo ultrarapid în introducerea uverturii (deformând însă caracterul temei lirice care urmează...) şi a imprimat o strălucire aparte antractului (cu splendidul solo de oboi şi cu motivul obsesiv încredințat flautului), înnobilând pe cât posibil partitura lui Adolphe Charles Adam (nu foarte originală, dar excelentă pentru dans).

Pe de altă parte, scenografia Adrianei Urmuzescu creează în chip fericit iluzia pătrunderii între pozele unei cărți de poveşti: în primul act, pe fundalul pictat, castelul din vârful stâncii domină scena, iar în prim-plan căsuța Gisellei şi bordeiul pădurarului par strivite de imensitatea frunzişului ruginiu; în actul al doilea, mormântul (cu trapă!) al Gisellei este opus fundalului în care printre trunchiurile întunecate ale copacilor se conturează un luminiş circular, cu cerul aurit de razele Lunii pline ce cheamă ielele, iar în final rumenit de răsăritul soarelui ce le alungă.

Însă montarea lui Mihai Babuşka rămâne prea mult tributară schemelor tradiționale, instaurate prin contribuția adiționată a coregrafilor Jean Coralli, Jules Perrot şi Marius Petipa, ba chiar şi a lui Vasile Marcu (căruia i s-a datorat vechiul spectacol al Operei bucureştene).

Din păcate, la nivelul regiei se produc câteva veritabile gafe: costumul de un alb imaculat contrazice cu desăvârşire statutul de simplu muritor pe care *Albert* şi-l atribuie în relația cu *Giselle* (de te şi miri: cum de-o fi păcălit-o pe biata fată?!?), în schimb, gestul lui umil de a muta o bancă spre a face loc suitei nobiliare nu cadrează cu poziția sa princiară (şi totuşi, nimeni dintre aristocrați nu se arată şocat!);

oricum, masa pe care slujitorii o aduc pentru distinsa societate nu este scoasă din casa Berthei şi a Gisellei, ci este cărată de undeva, din spate, unde nu s-ar putea afla decât... coteţele gospodăriei; în fine, timp de foarte multe ceasuri (anunţate prin bătăile din orchestră), adică dinainte de miezul nopţii şi până către zori, discul auriu al Lunii stă nemişcat pe firmament, pentru a dispărea apoi brusc.

Veţi spune probabil că astea sunt „noduri în papură“, în mod general acceptate odată cu convenţia care guvernează genul; dar cum rămâne atunci cu gafele de interpretare? Lipseşte surpriza Gisellei la întâlnirea cu Albert, după cum acesta reacţionează prea târziu la semnalul care vesteşte venirea suitei...

E drept că, prin compensaţie, Alin Gheorghiu reuşeşte să sincronizeze perfect bătăile lui Hans în uşa căsuţei cu efectul sonor sugerat de orchestră – ceea ce rareori mi s-a întâmplat să văd, în nenumăratele reprezentaţii cu acest balet pe care le-am urmărit. Şi Anastasia Kolegova izbuteşte o convingătoare scenă a nebuniei, începând cu momentul despletirii părului (neobservat de către public),

Anastasia KOLEGOVA şi Ovidiu Matei IANCU

continuând cu încercarea de sinucidere (veridic împiedicată de cei din jur) şi sfârşind cu moartea (subită ca o lovitură de trăsnet).

Dar, la nivelul coregrafiei, mersul de colo-colo, prea îndelung şi al prea multora dintre personaje (*Hans*, *Bertha*, *Contele*, *Bathilde*, *Wilfried*), agrementat doar cu o pantomimă sărăcuţă, face ca actul I să fie de-a dreptul plicticos. Cum pentru balerinii respectivi (Alin Gheorghiu, Florica Stănescu, Antonel Oprescu, Rodica Fiastru, Cătălin Caracaş) rolurile în cauză constituie echivalentul a ceea ce în teatrul dramatic se numeşte „a duce tava", nu pot decât să apreciez în cel mai înalt grad generozitatea acelora care acceptă să le susţină; însă nu pot să nu mă mir că un coregraf care este el însuşi un solist prestigios nu s-a străduit să le creeze interpreţilor săi partituri demne de posibilităţile lor maxime, îmbogăţind scriitura evident lacunară a bătrânului balet.

Desigur, sunt spectaculoase piruetele lui Alin Gheorghiu în „Dansul cu tamburine", dar acestui excepţional balerin nu i s-ar fi putut încredinţa şi altceva *de dansat efectiv*, măcar în debutul actului secund, unde (poetică imagine!) Hans intră păşind pe norii de ceaţă, dar apoi e pus doar să alerge bezmetic de la un capăt la altul al scenei?

Albert însuşi dansează prea puţin, însă – probabil pentru a-şi lua revanşa – Ovidiu Matei Iancu furnizează singura noutate notabilă a acestui spectacol: senzaţionalul *battement en l'air*, reluat la nesfârşit, de fiecare dată cu saltul mai înalt, ca într-un un fel de *perpetuum mobile* în continuă expansiune.

Desigur, sunt frumoase şi *jeté*-urile pe turnantă ale cuplului principal, şi variaţia Gisellei cu turnanta în piruete, dar parcă tot mai entuziasmant este celebrul „Pas de deux" din actul I, oferit de „Prietenii Gisellei", unde am avut surpriza de a descoperi în Vlad Toader (pe lângă solistul virtuoz din variaţiuni, pe care îl cunoşteam demult) un porteur ferm şi dezinvolt pentru Andra Ionete (balerină aflată în plină ascensiune artistică).

Baletul alb, feminin, care ocupă aproape integral actul II, mi s-a părut mai aproape ca oricând de perfecţiune, cu o *Myrtha* fantastică (Laura Blică-Toader), secundată cu graţie şi înaltă tehnicitate de către supusele ei, *Zulma* (Mihaela Soare) şi *Mona* (Adela Crăciun). Dar de ce erau doar 18 iele, şi nu 24???

P.S. Exact acum şase ani (vezi revista *Melos* din iunie 2003) scriam – se pare, de prisos! – cam aceleaşi lucruri, concluzionând astfel:

„Mihai Babuşka, Petruţa Dumitriu şi Florin Mateescu (asistenţi coregrafie) fac şi ei ce pot spre a împiedica degradarea spectacolului, dar mi se pare imperios necesară o măsură radicală de îmbogăţire a partiturii coregrafice tradiţionale (creată de Jean Coralli şi Jules Perrot pentru premiera pariziană din 1841 şi revăzută de Marius Petipa pentru aceea petersburgheză din 1887). Probabil că, dacă ar mai trăi, Vasile Marcu însuşi (care a semnat regia montării bucureştene) ar întreprinde acest demers; aşa însă, de ce n-ar face-o – de pildă – coregraful Mihai Babuşka?"

Opera Naţională Bucureşti – Giselle. **Libretul: Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges şi Théophile Gautier, după Heinrich Heine. Muzica: Adolphe Charles Adam. Regia şi adaptarea coregrafică: Mihai Babuşka, după Jean Coralli, Jules Perrot şi Marius Petipa. Scenografia: Adriana Urmuzescu. Conducerea muzicală: Ciprian Teodoraşcu. Cu: Anastasia Kolegova (*Giselle*), Ovidiu Matei Iancu (*Albert*), Alin Gheorghiu (*Hans*), Laura Blică-Toader (*Myrtha*), Antonel Oprescu (*Contele*), Rodica Fiastru (*Bathilde*), Florica Stănescu (*Bertha*), Cătălin Caracaş (*Wilfried*), Mihaela Soare (*Zulma*), Adela Crăciun (*Mona*), Andra Ionete şi Vlad Toader (*Prietenii Gisellei*). Data premierei: 2 mai 2009.**

NOI ÎN LUME

Mirela SANDU

Ministagiune timişoreană la Teatrul Odeon din Paris

În luna iunie a acestui an, Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara a susţinut, la Teatrul Odeon din Paris, zece reprezentaţii cu spectacolul ***Boala familiei M***, regizat de Radu Afrim.

Întâmplător mă aflam la Paris în aceeaşi perioadă, aşa că am profitat de ocazie şi am văzut un spectacol românesc alături de un public de altă limbă. Mă interesau reacţiile unui auditoriu, din câte ştiam eu destul de conservator, la un spectacol montat de Radu Afrim, recunoscut la noi pentru inepuizabila-i imaginaţie. Pentru decorul gândit de Velica Panduru, o imensă pădure acoperită de frunze roşii uscate, s-a considerat că Atelierele Berthier ar fi cea mai potrivită sală: o scenă imensă şi scaune aşezate în formă de tribună. Am ajuns la Teatrul aflat în Arondismentul 8, într-o zi de marţi, la ora 20.00.

Deşi biletele costau 32 de euro, trei sferturi dintre locuri erau ocupate de un public format în marea lui majoritate din tineri. După reacţiile imediate, am depistat şi câtiva români.

Reprezentaţiile s-au ţinut în limba română, cu supratitrare. Din păcate, la spectacolele jucate în altă limbă decât a sa, spectatorul pierde din savoarea textului şi din nuanţele jocului actorilor. Destul de timid la început, publicul a reuşit pe parcursul celor 2h 30min de spectacol să intre în convenţie şi să reacţioneze. Pentru a fi în relaţie directă cu oamenii din sală, actorii au învăţat câteva replici în franceză, lucru care evident a fost apreciat.

Nu văzusem spectacolul timişorean, aşa că m-am bucurat să văd acum piesa scrisă de dramaturgul, scenaristul şi actorul italian Fausto Paravidino. Montat în premieră în România, dramaturgul era deja cunoscut în Franța datorită piesei *Geneva 01*, pusă în scenă în 2006, de Stanislas Nordey. Un dramaturg care, printre altele, vorbeşte despre eşecul relațiilor umane şi sociale, despre o lume din care lipseşte comunicarea adevărată şi din fața căreia personajele sale preferă să se retragă.

Decorul Velicăi Panduru, muzica şi imaginile create de regizor dau naştere unui spectacol de atmosferă care îi ține pe spectatori în scaun. Radu Afrim spune această poveste cu duioşie, şi, în ciuda glumelor deocheate sau a momentelor artistice ale personajelor, spectatorul pleacă având în minte imaginea unor oameni bolnavi de singurătate care ar putea trăi şi în apropierea lor. În spectacole semnate de Radu Afrim, precum *Boala familiei M* sau *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii*, întâlnim personaje extrem de singure, neînțelese, lipsite de afecțiune, care nu au cui să ceară ajutorul. Imaginile frumoase şi proiecțiile pline de culoare sugerează o lume care există undeva dincolo de noi şi la care, din păcate, nu putem avea acces.

Mi-ar fi plăcut să aflu părerea spectatorilor francezi despre reprezentația din acea seară, dar, din păcate, nu am îndrăznit să-i abordez. M-am gândit că, voi afla din ziare părerea specialiştilor.

Ca şi la Bucureşti, reacțiile au fost diferite: ziarul *Le Monde* afirma că: „Spectacolul trece pe deasupra spectatorilor precum o pasăre migratoare fără simțul orientării", în timp în *Les Échos* scria: „Un text frumos, mişcător pus în valoare de o regie flamboaiantă". Ca de fiecare dată, în ceea ce-l priveşte pe Radu Afrim, părerile sunt împărțite. Dar, dincolo de cronicile bune sau rele, de numărul spectatorilor sau de reuşita reprezentațiilor, cel mai important lucru este că Teatrul Național „Mihai Eminescu" a avut ocazia să joace zece spectacole pe una dintre scenele Teatrului Odeon din Paris. Este foarte important să fim prezenți în viața teatrală europeană, să fim invitați la festivaluri, să jucăm pe scenele teatrelor importante. Confruntându-ne cu un alt public, văzând cele mai bune spectacole ale momentului, discutând cu diferiți oameni de teatru putem vedea la ce nivel se află teatrul românesc în acest moment.

LUMEA LA NOI

Daria DIMIU

Gară pentru... două

Uneori, iarna e ca vara, şi mai ales „viţăvercea". Şi dacă sună prea politic pentru o revistă specializată în ale teatrului, nu e nicio greşeală.

Spectatorul din mileniul III s-a obişnuit de mult cu tot soiul de experimente de teatru. Dar luate separat. Desfăşurat la finele stagiunii 2008–2009 sub girul Convenţiei Teatrale Europene (ETC), proiectul paneuropean de anvergură **Orient Express** înglobează mai multe aspecte – dacă nu „noi sub soare" (sau sub lună, având în vedere orele fixate reprezentaţiilor), măcar provocatoare prin însumare.

Refăcând în sens invers traseul celebrului tren de lux, o garnitură de construcţie turcească urma să străbată bătrânul continent de la un capăt la altul, teatrele participante (câte o instituţie membră ETC selectată din fiecare ţară străbătută) jucând în gările importante un spectacol anume conceput pe text scris special pentru această ocazie. Compus dintr-un vagon-scenă (prevăzut cu ecran pentru supratitrare), unul de conferinţe şi alte câteva de dormit, trenul avea înscris pe plăcuţele de lângă uşile exterioare „European Theatre Crossing Borders".

Reprezentaţiile itinerante au pornit de la Ankara (Turcia) pe 25 mai a.c., în fiecare ţară tranzitată urmând a se juca în nodurile feroviare importante câte două reprezentaţii. La Bucureşti, în Gara Băneasa, a putut fi văzut şi spectacolul turcesc, *Ex-Press* de Şirin Aktemur Toprak, regia Mustafa şi Övül Avkiran (Turkish State Theatres), iar în staţia.terminus, Stuttgart, avea să fie organizat ***Festivalul de Teatru Orient Expres* (16–18 iulie a.c.)**, unde să fie prezentate toate spectacolele incluse în proiect.

Când a venit rândul să se joace în Craiova (în seara de 30 mai), temperatura scăzuse brusc: se înregistrau mult sub zece grade. Cele două spectacole prezentate atunci au aparţinut Schauspiel Stuttgart (Germania), respectiv Teatrului Naţional „Marin Sorescu" din Craiova. Trenul-teatru staţiona pe peronul întâi. Stând afară şi în calea curentului, spectatorii se strângeau în canadienele de iarnă. Interpreţii însă zgribuleau, pe scenă şi în jurul ei. Mai ales craiovenii, al căror spectacol e conceput fără culise, doar cu înaintări spre public. De câte ori vreunul avansa spre „sală", răsuflarea transformată în aburi denşi lucea în lumina reflectoarelor.

80 de zile şi 80 de nopţi de Soeren Voima (pseudonim sub care se ascunde un colectiv de autori care, de zece ani, scrie texte dramatice noi sau prelucrează piese existente) se revendică, tangenţial, din cunoscutul roman al lui Jules Verne. De fapt, de la scriitorul francez împrumută doar ideea unei călătorii extinse într-un segment temporal prestabilit. Numai că traseul nu este cunoscut dinainte, eroul (în acest caz, un ursuleţ de pluş cu defect de fabricaţie) nu se remarcă prin bună-creştere, iar voiajul lui se încheie în mod fericit doar printr-un soi de oboseală auctorială, într-un peisaj forestier încărcat de zăpadă ca în cărţile poştale.

Dacă „naşterea" ursuleţului şi blestemul ca el să peregrineze atâta vreme alcătuiesc prima zi, iar salvarea lui şi a tigrişorului (prieten de nădejde ivit pe parcurs, şi care mai scăpase ca prin urechile acului de un asemenea ciclu!...) constituie ultima noapte, atunci rămân – pur matematic! – 79 de zile şi 79 de nopţi, nu prea mulţumitoare ca substanţă şi, evident, imposibil de îndesat în spaţiul unei reprezentaţii. Blestemat de confecţionera asiatică pe care o jignise, jucăria ajunge într-un tomberon, unde capătă de la zâna *Seyran* – angajată a unei companii de salubritate – răstimpul de graţie stipulat în titlu, urmând ca dacă până la expirarea

lui nu va găsi pe nimeni să-l strângă la piept, să se dezintegreze. Soarta crudă poartă biata jucărie de la un talcioc din îndepărtata Turcie până într-o galerie de artă din Elveția. Acolo, elanul de a se elibera din borcanul în care fusese expus împreună cu tigrişorul îi aduce din nou în conflict cu asiatica *Aila*, care – continuându-şi migrația şi munca la negru în căutare de remunerații mai onorabile –, ajunsese tocmai acolo femeie de serviciu.

Decorul fiind alcătuit din cutii de carton stivuite şi îndepărtate (prin zvârlire!) pe măsură ce locul acțiunii se schimba, mişcarea actorilor devenea din ce în ce mai amplă. Din punct de vedere artistic, spectacolul se dezvoltă agreabil, şi are marele merit de a fi – datorită poveştii – chiar şi pe placul spectatorilor de vârstă preşcolară, care evident că le văd pe cele două creaturi pufoase ca reprezentând exclusiv binele şi, ca atare, le urmăresc cu înfrigurare pățaniile. Dar accentele naționaliste (xenofobe chiar!) dăunează universalității îndeobşte pretinse operei de artă. Dincolo de reprezentarea unor fenomene sociale reale (precum neveste de oameni potenți financiar care le folosesc portofelul pentru bâzdâcuri la modă), există şi îndemnul insidios la ură – sau măcar la circumspecție – rasială pentru că unii membri ai cutărei comunități trafichează stupefiante, alții se dau drept orfani de război, alții fură sau ucid etc.

Gara fiind prin excelență locul de plecare, sosire, aşteptare şi chiar muncă, Vişniec s-a concentrat mai mult pe această semnificație. Construit pe marginea ecoului – nu întotdeauna meritat! – pe care România şi locuitorii ei îl au în exterior, ***Occident Express*** surprinde crâmpeie din existența posttraumatică, postdecembristă, postaderare la UE. *„Nous sommes ici aux Portes de l'Orient, où tout est pris à la légère"*. Dincolo de cele vizibile, mediatizate ca reportaj sau peliculă, rămâne drama din suflet, o imensă crevasă între dorința individuală şi realitate, între speranță şi împlinire.

Locul de defăşurare ales nu are delimitare spațială certă, fiind doar locul de întâlnire, al melanjului de apartenențe. O lume pestriță musteşte de pitoresc şi grabă, având uneori chiar şi accente comice. Mulți vin şi pleacă, mulți pe-aici îşi fac veacul. Prostituate, orbi, cerşetori, militari, oameni de ştiință (sau doar purtători de ridicol...?), tineri şi bătrâni, entuziaşti sau secătuiți de viață, personajele se intersectează în scurte flashuri. Esențiale fiind traiectoria personală, vârsta, etnia, calitatea, statutul celor ce mişună în acest univers sunt înmănuncheate în statutul generic de „actor". Al propriei existențe. Accente de costum departajează şi creionează personajele în funcție de episod.

Într-o stație anonimă, unde unele trenuri nici nu opresc, un cetățean străin (*Regizorul*) a recurs la câțiva actori (identificați cu numere de la 1 la 6) pentru a filma o nuntă țigănească. Într-un decor voit *kitsch*, la o masă lungă, în fața unui covor de perete cu o căprioară galeşă, stau nuntaşii – bărbații cu ghiuluri, femeile cu fuste înfoiate şi basmale. La indicațiile în franceză ale Regizorului, mesenii vin mai aproape de public, mirele bea vodcă direct din sticlă, mireasa îşi joacă şorțul înroşit, ceilalți oaspeți chiuie şi pocnesc din degete...

Fiecare având de interpretat mai multe personaje – inclusiv în scene de grup, unde sunt generic meseni, coordonatori ştiințifici sau judecători –, e firesc ca unul dintre acestea să fi ieşit în evidență. În ordinea stipulată de caietul-program, se detaşează Geni Macsim în dama de consumație *Christina Fox*. Înapoia practicării „celei mai vechi meserii", cu excese mergând până la violentarea clienților (tentativa de tâlhărire a militarului american) se ascund drama unui fiu bolnav – rămas acasă în grija bunicii – şi sensibilitatea feminină şi maternă pe care personajul trebuie să şi le reprime cu cerbicie din nevoia supraviețuirii. Adela Minae dă un pitoresc punctat de orgoliu miresei neatinse, candoare *Zinuței* şi entuziasm juvenil emigrantei care, străbătând Europa pe o bicicletă cu tandem după mirajul traiului

occidental, constată că a ajuns într-un... sătuc albanez. Forța Ralucăi Păun se face remarcată în toate caracterele interpretate (nuntaş, balerină, doctorandă), şi chiar şi în momentele când, dinafara scenei, imită glasul nazalizat al funcționarei CFR, anunțând că un personal va gara exact pe linia transformată temporar în teatru. Dar actrița excelează cu precădere în interpretarea doctorandei, combinând subtil (în celebra teorie cum că urâțenia ambalajelor ar fi dus la căderea comunismului) nostalgia tinereții cu penibilul veleității. În susținerea tezei, pretinde – cu exaltarea cercetătorului – că există un „neam fluid", fără limbă depistabilă, fără urme arheologice, fără identitate națională, care a supraviețuit preluând elemente esențiale de la toți cotropitorii până la asimilarea paradoxală şi definitivă a cuceritorilor, astfel încât a împânzit pământul. Mostră a supremei adaptabilități la timpurile actuale, mituirea din episodul final a forului judecătoresc potrivnic ilustrează fără drept de apel ideea unui popor ubicuu şi polimorf. Dragoş Măceşanu îşi abordează cu prospețime şi seriozitate personajele, dând mirelui un soi de noblețe frustă, demnitate militarului captiv, ceva zăpăceală duioasă emigrantului îndrăgostit. Cu mai puține apariții, Marian Politic parcurge o gamă interpretativă amplă, de la nuntaşul plin de sine la proxenetul avid şi ludicul judecător.

Însă rolul cel mai complex şi pasajul cel mai consistent din punct de vedere structural este cel al orbului – Ştefan Mirea. Devenit nevăzător ca o complicație a diabetului contractat în închisorile siberiene, este manipulat de către tânăra lui rudă Zinuța, care îi anină medalii de vestonul ponosit, sperând că înduioşarea trecătorilor ar implica o generozitate pe măsură. Bătrânul se supune, docil, tuturor, având un singur vis: să ajungă în apropierea celebrului tren expres, să-l atingă, să-l simtă, să-şi imagineze barim că poate astfel parcurge distanțe considerabile, că-şi poate exersa dreptul la liberă circulație – constant şi cu străşnicie zdrobit în regimul anterior. Dorința sa repetat exprimată o îngrozeşte pe Zinuța, la gândul unui eventual suicid. De conivență cu un angajat, care împinge încoace şi încolo pe o şină fragmentată cufere înlănțuite şi bate ritmic în capacele lor pentru a obține zgomotul caracteristic trecerii trenurilor, tânăra inventează relatări despre aspectul şi dimensiunea garniturii de lux. Declicul se produce în clipa când, complicele fiind absent, bătrânul chiar ajunge în apropierea imaginatului tren: atunci, toată obida acumulată izbucneşte cu forță. Dorința lui obsesivă nu are nimic de-a face cu parcursul în sine, ci doar cu capătul călătoriei. El ține morțiş să ajungă la locul exact pe unde odinioară funcționau granițele geopolitice şi să se răzbune în felul lui pentru tot ce a îndurat, urinând pe fiecare în parte.

Este – îndeosebi pentru cei acum tineri –, de neconceput cum hotarele, fără corespondență actuală practică şi redate grafic în atlasuri prin liniuțe inofensive aveau pe vremuri, îndeobşte dincoace de cortina de fier, înțelesuri atât de sinistre. Numai că frontiere – uneori *mai* insidioase – le-au luat locul. Obstacole insurmontabile ce dezbină omul de om. Bariere pe care proiectul ETC şi-a propus să le depăşească, de unde şi ecritourile vizibile pe vagoanele acestui tren special: *European Theatre Crossing Borders.*

Gara din Craiova – Schauspiel Stuttgart: 80 de zile şi 80 de nopți **de Soeren Voima. Regia: Christian Tschirner. Decor: Aljoscha Begrich. Costume: Hanne Schmitt. Muzica: Shaban. Cu: Dorothea Arnold, Hannes Benecke, Jan Krauter, Markus Lerch, Claudia Renner, Michael Stiller;**
Teatrul Național „Marin Sorescu" din Craiova – Occident Express **de Matei Vişniec. Regia: Alexandru Boureanu. Scenografia: Adrian Damian. Video-design: Remus Puşcariu. Cu: Geni Macsim (*Actor 1*), Adela Minae (*Actor 2*), Raluca Păun (*Actor 3*), Dragoş Măceşanu (*Actor 4*), Ştefan Mirea (*Actor 5*), Marian Politic (*Actor 6*), Alexandru Boureanu (*Regizorul*). Data reprezentației: 30 mai 2009.**

DIN LUME

Adrian MIHALACHE

Sfârşit de serbare la Paris

La finele lunii mai a.c., serbările culturale pariziene se apropie de sfârşit. Apar ultimele premiere, se derulează ultimele turnee, se consumă ultimele succese. Odeon, Teatrul Europei, propune, la sediu, o piesă uşoară, de vacanţă: *Doamna de la Maxim* de Feydeau. Te aştepţi la o montare inovatoare – polemică sau parodică –, dar nu este decât teatru de bulevard pur şi dur. Publicul este încântat că nu are nimic de cugetat. Directorul Olivier Py pare că neglijează repertoriul, fiind ocupat cu propriile sale montări, mai ales de operă. Versiunea lui scenică la *Tristan,* realizată la Geneva, cutreieră Franţa în triumf, precum Napoleon revenit din Insula Elba. Am văzut spectacolul la Angers, capitala ducatului Anjou, ocupată cu sărbătorirea a şase sute de ani de la naşterea regelui René. Rege mai mult cu numele, pentru că René era interesat de simboluri, nu de putere. Moştenise titlul de rege al Ierusalimului de la un strămoş cruciat, pretindea tronul Ungariei, ca descendent al dinastiei de Anjou, primise cu graţie regatul Neapolelui şi Siciliei, din care a fost repede alungat. Retras la Angers, se dezinteresează de glorie şi cultivă artele. Castelul său, care domină oraşul traversat de râul Maine, se vede cel mai bine de pe terasa (un fel de *Motoare* de la noi) a noului teatru. Ea oferă cea mai frumoasă perspectivă asupra oraşului, pentru că este singurul loc din care teatrul însuşi nu se vede. Acesta este un hangar imens, total neinspirat, construit din fonduri europene, căruia, seara, un joc de lumini colorate încearcă zadarnic să-i adauge un strop de farmec.

Regia de operă oferă un subiect interesant de reflecţie. Când Patrice Chéreau a primit Premiul Europa pentru Teatru, cineva a comentat că regizorul a primit premiul tocmai când s-a lăsat de teatru. Chéreau a auzit şi a replicat. Cum adică, opera, căreia i s-a consacrat în ultimul timp, ca, de altfel, şi mulţi alţii, interesaţi să mănânce o pâine, nu e tot teatru? Acceptăm teatru-dans, teatru de imagine, teatru muzical, dar nu accceptăm opera? Pentru a-şi dovedi dreptatea, Chéreau ne-a oferit atunci o înregistrare cu *Amintiri din casa morţilor* de Janáček, după Dostoievski, la care contribuţia sa regizorală era cu adevărat substanţială. Totuşi, există un sâmbure de adevăr în argumentul că opera nu e teatru. În cazul ei, regizorul nu are controlul ritmului. Muzica îşi impune exigenţele, astfel încât regizorul nu poate tăia nimic, nu poate nici grăbi, nici încetini acţiunea. Degeaba ar dori să-i facă pe interpreţi să „joace", să cânte atârnaţi cu picioarele de tavan sau în timp ce fac tumbe, că nu e fizic posibil. Nu toţi sunt atât de receptivi ca Maria Callas, care se preta la orice, pentru că „dacă refuz un lucru, vine alta şi-l face în locul meu". Eşecul lui Andrei Şerban cu *Oedip* al lui Enescu arată clar că demersul teatral trebuie subordonat strict celui muzical. Îi rămâne regizorului să nuanţeze, pe cât posibil, jocul interpreţilor şi, acolo unde aceştia nu merg pe mâna lui, să introducă figuranţi în completare, care să aducă sarea şi piperul. Îi mai rămâne să conceapă, împreună cu scenograful, o mizanscenă „rupătoare".

Tristan şi Isolda, regia Olivier Py

Olivier Py a utilizat ambele mijloace. Jocul de scenă pe care l-a sugerat interpreţilor aduce o boare de ironie peste această poveste prin excelenţă romantică. Deşi el însuşi un însetat de absolut, purtându-şi în bandulieră convingerile religioase, Olivier Py are un acut simţ al umorului. Aşa cum o vede el, Isolda este un fel de Miţa Baston, temperamentală şi sensibilă la „traducere". Adusă de Tristan pe corabie, spre a fi mireasa regelui Marke, Isolda suferă de nebăgare în seamă. Ea se plânge pe larg confidentei Brangane că, după ce că l-a îngrijit şi l-a însănătoşit, în împrejurări care preced acţiunea propriu-zisă, Tristan o tratează cu răceală şi indiferenţă. Îl cheamă la ordin, îl inoportunează cu mofturi, îl exasperează, irită pe toată lumea, până şi pe membrii echipajului. Văzând că „respectivul" nu şi nu, recurge la marile mijloace. Vrea să-l omoare pe Tristan, apoi să moară şi ea. Mijlocul este, ca şi în cazul Miţei Baston, „vitrionul englezesc", adică „un fel de metal care arde orice, mai ales ochi". Brangane înlocuieşte însă licoarea mortală cu una afrodisiacă, dând naştere la întreaga dandana.

Unde actorii nu marşează, figuranţii primează. Olivier Py recurge la adolescenţi bine antrenaţi, care vin pe sub apă pentru a aduce obiecte simbolice de recuzită la patul de suferinţă al lui Tristan. Dar anvergura spectacolului are ca miză esenţială decorul.

În primul act, o structură metalică înaltă glisează extrem de lent şi fără niciun zgomot de jur-împrejurul scenei. Ea întruchipează înaintarea corabiei şi oferă diverse spaţii de joc pentru protagonişti. În actul al doilea, strict cameral, Olivier Py are ideea de a face cuplul de îndrăgostiţi să-şi consume pasiunea în mai multe odăi care glisează una după alta, în centrul prosceniumului, astfel încât interpreţii,

Faust, după Nekrosius

pentru a rămâne în centrul atenției, trebuie să treacă dintr-o cameră în alta. Una este burgheză, alta e de hotel, alta e studențească, una conține doar o imensă movilă de lut, utilizată drept pat. Tocmai când admiram excelența tehnică a mişcării constante şi silențioase, mecanismul se blochează într-un scrâşnet disonant, iar spectacolul se întrerupe pentru remedieri. Mai grav, solista Sabine Hogrefe, de emoție, îşi pierde vocea. Actul al treilea se petrece la castelul lui Tristan, unde acesta agonizează pe un pat, în mijlocul unui bazin plin de apă, aşteptând-o pe Isolda. Dacă figuranții intră şi ies din bazin ca peştii, interpreții au câteva postamente bine amplasate, pentru a cânta în siguranță. În fine, Isolda cea izbăvitoare ajunge la țintă şi, cu vocea recuperată, cântă finalul într-un fel de far care se înalță în mijlocul apei.

Dacă sediul central al Teatrului Odeon de la Paris este dedicat spectacolelor cu succes sigur la public, noul spațiu de la Atelierele Berthier găzduieşte turneele şi experimentele. În ultima săptămână a lunii mai, Eimuntas Nekrosius prezenta *Faust* şi urma Radu Afrim cu *Boala familiei M*. Fostă fabrică, paralipipedul de beton al atelierelor a fost îmblânzit în mod inteligent cu panouri de lemn natur. Sala este modernă, spațioasă, nepretențioasă, iar atmosfera foaierului este de o sobră intelectualitate. Publicul, destul de numeros, este în majoritate tânăr şi neliniştit.

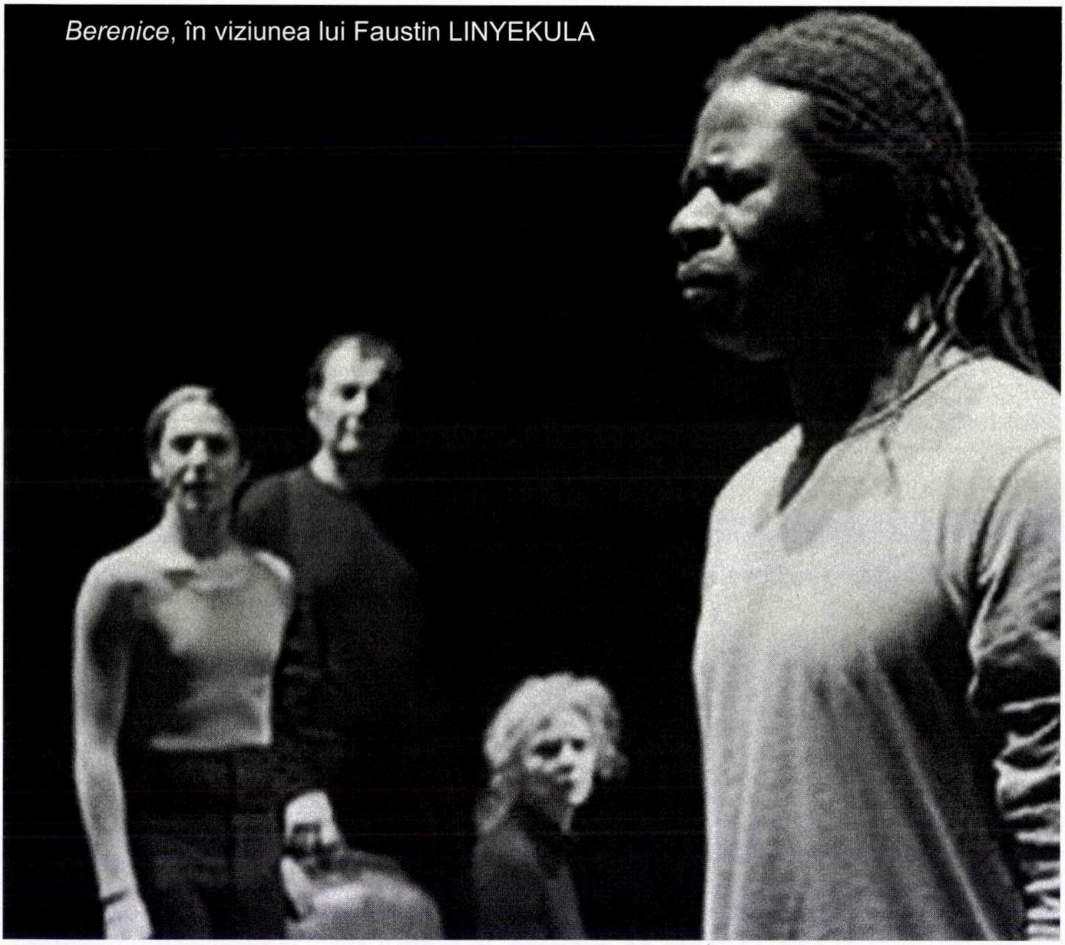
Nu poți vedea versiunea lui Nekrosius fără a te referi la cea a lui Purcărete. Primul este mai puțin pretențios, se mulțumeşte cu partea întâi a tragediei, fără să omită, spre meritul lui, prologul din cer. Nu e o mare montare, ca aceea a lui Purcărete, ci un spectacol minimalist, realizat cu economie de mijloace. Nu asistăm la teribila noapte a Valpurgiei, ci doar la mişcările sufleteşti ale lui Faust, ca şi la

arta combinatorie din mintea lui Mefisto. Metaforele scenice sunt simple şi puternice. O frânghie desfăşurată simbolizează axa timpului, pe care un mare nod semnifică momentul de plenitudine. Scena traducerii Evangheliei după Ioan, când Faust găseşte echivalentul „faptă“ pentru „cuvânt“, este admirabil realizată vizual: Faust ia în mâinile făcute căuş sensul din paginile volumul original şi îl poartă între foile deschise ale propriului manuscris. Se subliniază mereu dimensiunea intelectuală a tragediei. Cunoaşterea în toate formele ei îl obsedează pe Faust, nu dorința de experiențe întâmplătoare. Podiumul scenei este plin de cărți deschise, iar actori întruchipând spirite le vântură paginile. Decorul se rezumă la patru cuptoare de aramă sugerând cercetarea alchimică, dar şi flăcările iadului. Vârtelnițele la care lucrează Margareta şi colegele ei compun, bine manevrate, când o locuință, când o catedrală. În prolog, Dumnezeu acționează o imensă pârghie, prin care guvernează lumea. În privința textului, Nekrosius a luat o decizie radicală: în loc să combine traduceri după procedeul *copy, cut and paste*, a reformulat totul în legea lui, într-o proză teatrală cursivă, fără să trădeze sensul. A adăugat metafore reuşite, cum ar fi aceea a goanei după soare, capabilă să anuleze timpul. Distribuția este atent gândită, trezind asociații insolite. *Dumnezeu* din prolog este jucat de Povilas Budrys, care-l interpretează şi pe umilul învățăcel Wagner, astfel încât personajul comic al discipolului naiv capătă o dimensiune abisală. *Mefisto* (Salvijus Trepulis, un nume care ar face pe orice român să viseze) este dublat de un asistent (*Spiritul Pământului*, câinele) jucat de Vaidas Vilius cam în maniera lui Marius Manole.

Elzbieta Latenaite dă *Margaretei* o latură demonică neaşteptată, iar Vladas Bagdonas, ca *Faust*, impresionează prin acurateţe şi naturaleţe.

Ca să fiu sigur că mă orientez bine în oferta teatrală pariziană, am cerut şi sfatul avizat al lui George Banu. M-a trimis într-o suburbie, la Gennevilliers, unde Comedia Franceză juca *Bérénice* de Racine. Ministerul Culturii presează ilustrul teatru să coboare la periferie, ca să bucure masele, fapt care stârneşte resentimentul actorilor. Pe bună dreptate, pentru că publicul de acolo nu este nici avizat, nici entuziast. Într-o după-amiază de duminică, la a patra reprezentaţie dintr-o serie de treizeci, în sală nu erau decât câţiva spectatori, care se foiau tot timpul, vizibil exasperaţi de ritmul egal al alexandrinilor lui Racine. Despre regizorul – congolez de origine şi coregraf la bază – Faustin Linyekula, aflasem de la George Banu că este extraordinar, mai ales când e singur pe scenă. Aici nu e pe scenă deloc, căci conduce, din umbră, distribuţia multietnică a spectacolului. Acesta este unul tezist, susţinând ideea că, precum Roma a respins pe străina *Berenice*, tot astfel Franţa a fost nerecunoscătoare cu cei de culoare, chiar dacă ei s-au sacrificat pentru ea, în războaie. Linyekula s-a jucat cu schimbarea de sex. Berenice este interpretată de frumosul persan Shahrokh Moshkin Ghalam, care se arată seducător şi complex, fără a recurge la vreo implicaţie *gay*. Actorul pare a întruchipa femeia orientală, aşa cum a fost ea imortalizată de pictorul *pompier* Jean-François Portaels. Actorul construieşte rolul din mişcări lente, unduitoare, din leşinuri bruşte şi din intonaţii seducătoare, realizând o creaţie de neuitat. Mai puţin reuşit este africanul Bakary Sangaré, pentru că dicţia lui este în suferinţă, dar mai ales pentru că alegerea lui contrazice mesajul politic al spectacolului: cum, adică, reprezentantul Romei rasiste şi intolerante este un negru? *Antiochus*, adoratorul fidel al Berenicei, este interpretat de o femeie, Céline Samie. În pofida excelenţei în rostirea textului, aceasta nu convinge ca bărbat. Linyekula pare a-l fi citit cu atenţie pe Roland Barthes, care afirmă că toţi confidenţii din piesele lui Racine sunt persoane asexuate. De aceea, îl distribuie pe Jean-Pierre Raffaelli în toate rolurile secundare, masculine sau feminine. Actorul face un tur de forţă, individualizând, doar prin rostire, personaje de ambe sexe. Stilistic, spectacolul trimite, prin nobila sa desfăşurare şi prin savanta sa mişcare, la teatrul Nô. Decorul este inexistent, cu excepţia unei saltele pe care personajele se prăbuşesc în momentele de disperare. Aceasta se ridică în final, devenind ecranul pe care se proiectează scene cu voluntarii din colonii, ulterior respinşi de metropolă. Costumele somptuoase aduc frumoase pete de culoare. Armura lui Titus face parte din colecţia Comediei Franceze, ea fiind concepută de Gruber.

La sediul central al Comediei Franceze, în Sfânta Sfintelor, adică în sala Richelieu, se mai putea vedea imensul succes al sezonului teatral, *Marea magie* de Eduardo de Filippo. Văzusem la Bucureşti *Preţioasele ridicole* în viziunea regizorală a aceluiaşi Dan Jemmett, una distructivă, obraznică şi lipsită de gust. În sala Richelieu, ginerele lui Peter Brook s-a menţinut în dulcele stil clasic. Succesul se datorează, în bună măsură, piesei, în care de Filippo se arată mai mult autor pirandellian decât activist social. Decorul este realist-somptuos, un *palace* delabrat dintr-o staţiune odinioară la modă. Un scamator bine plătit pretinde că a făcut să dispară soţia unui soţ gelos, în timp ce aceasta se află cu amantul, în vacanţă. El îi înmânează soţului o cutie care ar conţine, chipurile, corpul soţiei sale, dar care trebuie deschisă doar dacă încrederea în fidelitatea ei e absolută. Timp de patru ani, soţul trăieşte cu cutia în mână, fără să se hotărască dacă să o deschidă sau nu. Soţia, plictisită de aventură, revine, dar problema este că soţul



Berenice, în viziunea lui Faustin LINYEKULA

preferă cutia, mai sigură şi mai la îndemână. Construcţia dramatică este dezechilibrată: primele două acte aduc în scenă o mare varietate de personaje, dar ultimul se bazează aproape exclusiv pe performanţa soţului, în ciuda apariţiei insistente a celor din familie. Actorii sunt pur şi simplu formidabili iar rezultatul este – îmi măsor bine cuvintele – aproape de perfecţiune. Hervé Pierre, ca scamator, este fantast, grotesc, fermecător, amuzant. Denis Polydés, în rolul soţului înşelat, are momente de graţie care aduc aminte de Louis de Funès, actorul despre care Valère Novarina a scris pagini remarcabile. Cécile Brune joacă epatant, în travesti, un inspector de poliţie. Până şi rolul benign al băiatului de hotel este transfigurat de Loic Corbery printr-un tur de forţă. Este adevărat că actorii vorbesc la rampă, către public, este adevărat că nu vedem mari inovaţii. Receptivitatea publicului face mai mult de jumătate din succesul spectacolului. Am văzut aceeaşi piesă montată de Gelu Colceag la Ploieşti. La comparaţie, varianta lui rezistă, lipsesc doar ingredientele esenţiale: dăruirea şi demonia actorilor.

Abia sosit de la Paris, am alergat la Festivalul din Sibiu. Am revenit, astfel, din lumea crepusculară, în via mişcare teatrală.

Irina WOLF (Viena)

Stagiunea teatrală vieneză: „Voilà, c'est fini!"

*Stagiunea teatrală 2008–2009 s-a încheiat la Viena în data de 30 iunie, într-o atmosferă de petrecere. Teatrul Național vienez Burgtheater s-a transformat în această seară, timp de patru ore, într-o sală de bal. Spectacolul intitulat **Voilà, c'est fini!** a... început pe scenă și s-a sfârșit în sală în acorduri de muzică și dans. Evenimentul a marcat sfârșitul stagiunii, dar și terminarea mandatului lui Klaus Bachler, cel de-al patruzecelea director de la Burgtheater.*

Burgtheater – sfârșit de mandat directoral

În timpul celor zece ani ai „erei Bachler" teatrul de pe Ring s-a schimbat dintr-un turn de fildeș într-o casă deschisă noului. Dintre cei 50 de regizori din spațiul de limbă germană prezentați pe pagina web a Institutului Goethe, nu mai puțin de 24 au lucrat în decada Bachler la Burgtheater. Paleta regizorală a fost foarte variată, diferențele între Peter Zadek și Christoph Schlingensief sau Andrea Breth și Martin Kušej au fost enorme. Ultimii doi au influențat cel mai pregnant Teatrul Național, Andrea Breth cu montări a clasicilor germani (Lessing, Schiller), pe când Martin Kušej este supranumit „creatorul ciclului austriac" prin montări dupa Grillparzer, Nestroy și Schönherr.

Pe lângă varietatea estetică propusă, perioada 1999–2009 se distinge în special prin sprijinul acordat tinerei generații, directorul oferind posibilități nebănuite tinerilor regizori, de la Nicolas Stemann la René Pollesch, Christiane Pohle și Friederike Heller, care au montat cu precădere texte ale dramaturgiei austriece contemporane (Elfriede Jelinek, Gert Jonke, Peter Handke). Directorul, el însuși actor, absolvent al renumitei școli vieneze de teatru Max Reinhardt-Seminar, a reușit să promoveze pe lângă regizori aflați la început de drum și actori promițători precum Michael Maertens, Joachim Meyerhoff, Birgit Minichmayr, Johanna Wokalek, Philipp Hochmair și Nicholas Ofczarek, care sunt acum parte fixă a ansamblului teatral pe lângă actori consacrați ca Gerd Voss și Kirsten Dene.

Cea mai mare realizare a erei Bachler constă cu siguranță în transformarea sălii Kasino am Schwarzenbergplatz (cea de-a treia sală ca mărime a Teatrului Național[1]) într-un spațiu de laborator în care tinerii regizori, scenariști și scenografi au putut experimenta în voie încă din anul 2002. Având la dispoziție de fiecare dată numai două săptămâni pentru montarea unei piese, generația tânără s-a bucurat de respectul și sprijinul actorilor consacrați ai Teatrului Național. Regizori precum Rudolf Frey și Cornelia Rainer au profitat de posibilitatea oferită și au reușit saltul în liga profesioniștilor. Primul montează în prezent la Stuttgart, Salzburg sau Meiningen. Fosta asistentă de regie Cornelia Rainer va lucra, începând din stagiunea următoare, cu drepturi depline de regizor, la unul dintre cele mai renumite teatre din Germania, și anume „Thalia" din Hamburg.

---

[1] Teatrul Național dispune de patru săli: sala mare din Burgtheater cu o capacitate de peste 1200 de locuri, Akademietheater cu peste 500 de locuri, Kasino am Schwarzenbergplatz cu 200 de locuri și Vestibül – sala studio, din clădirea Burgtheater, cu 60 de locuri.

Faust de Goethe, în repetiții la Burgtheater după 40 de ani (regia: Matthias Hartmann)

Foto: Georg Soulek

Un alt concept inovator al perioadei Bachler l-a reprezentat susținerea noii dramaturgii. Într-un spațiu experimental din inima teatrului, pus la dispoziție de director, autorii au avut ocazia timp de două săptămâni să se confrunte cu practica teatrală. Dintre cei 50 de autori care au participat la acest experiment, nu mai puțin de cinci s-au consacrat în zona teatrală de limbă germană, printre care şi Ewald Palmetshofer (douăzecişinouă de ani, la ora actuală, cel mai căutat autor austriac).

Un extras din repertoriul Teatrului Național

Anul teatral a fost marcat de reluarea montărilor de succes din ultimii zece ani. A fost prezentat un ciclu integral Shakespeare (*Furtuna*, *Macbeth*, *Războiul rozelor*, *Visul unei nopți de vară*, *Iuliu Cezar*, *Regele Lear*, *Măsură pentru măsură*, *Romeo şi Julieta*, *Mult zgomot pentru nimic*, *Hamlet*), au fost reprogramate montări ale autorilor contemporani austrieci şi internaționali (printre altele *Babel*, *Lucrarea*, *Despre animale* de Elfriede Jelinek, *Zeul măcelului*, *Artă* de Yasmina Reza), au fost readaptate romane (precum *Frații Karamazov* după Dostoievski, *Maestrul şi Margareta* după Bulgakov, *Doctor Faustus* după Thomas Mann).

Pe 12 februarie s-au împlinit 20 de ani de la moartea lui Thomas Bernhard. Scriitorului şi dramaturgului austriac, care în timpul vieții a provocat incontinuu dispute în țara sa natală, Teatrul Național i-a acordat un amplu program alcătuit din lecturi, proiecții de filme cu şi despre Bernhard, proiecții din montări semnificative, dar şi o nouă punere în scenă a piesei *Aparențele înşeală*. Acest program este cu atât mai surprinzător cu cât, în anul 1988, Thomas Bernhard genera la Burgtheater cel mai mare scandal din istoria teatrului austriac.

Dintre reluările cele mai căutate, jucate mereu cu casă închisă, ar fi de amintit *Incendii* de Wajdi Mouawad şi *Arsenic şi dantelă veche* de Joseph Kesselring.

Foto: Arno Declair

Joachim MEYERHOFF în *Faust* I de Goethe, regia: Jan Bosse

Incendii nu este în niciun caz o piesă despre necesitatea de a-ți descoperi rădăcinile. De asemenea, este greşit să credem că este o piesă despre război. Este mai mult decât atât: o piesă despre încercarea de a-ți păstra promisiunile umane în situații inumane. În centrul piesei stă importanța iubirii" spune autorul canadian de origine libaneză Wajdi Mouawad într-un interviu publicat în caietul-program. Narațiunea filmică a textului şi schimbarea celor două planuri în timp şi spațiu sunt transpuse cu dibăcie pe scenă de regizorul elvețian Stefan Bachmann. Decorul semnat de Hugo Gretler este destul de simplu, câteva rânduri de mese de tablă care amintesc de mesele de disecție ale cadavrelor, şi doi pereți asemeni unor ziduri de crematoriu, delimitați prin lifturi. Din tavan atârnă două rânduri de găleți din care la sfârşit va curge ploaiea care va spăla totul. Pe acest fundal, şapte actori întruchipează mai multe personaje. Numai actrița Regina Fritsch este distribuită într-un singur rol, cel al personajului principal *Nawal Marwan*, care moare după cinci ani petrecuți în tăcere totală şi după ce lasă prin testament celor doi gemeni ai săi, *Jeanne* şi *Simon*, misiunea de a-şi găsi tatăl şi fratele. Schimbarea costumelor chiar pe scenă impresionează în mod deosebit, unii dintre actori purtând câte trei costume simultan. Şi transformarea actorilor sub ochii spectatorilor este o neîncetată incantație. În plus, tot actorii schimbă decorurile (lucru aproape uzual în fiecare piesă jucată la Akademietheater). Partea cea mai interesantă, aş spune şi contrariantă, a punerii în scenă este prezentarea tragediei din piesă într-un stil mai degrabă comic. Pe un fundal muzical amuzant, personajele, care apar de câteva ori în decursul spectacolului, stârnesc hohote de râs în rândul spectatorilor şi reduc tensiunea dramatică a piesei. Totuşi, regizorul reuşeşte printr-o montare realistă să mențină balanța între poezie şi groază, între umor şi oroare şi este

răsplătit în final cu ropote de aplauze (o spectatoare mi-a mărturisit că a văzut spectacolul de trei ori).

La fel de bine primit, şi de această dată pe bună dreptate amuzant, este spectacolul ***Arsenic şi dantelă veche***, care de la premiera lui din iunie 2006 a avut peste 65 de reprezentaţii, toate cu sala arhiplină. Comedia dramaturgului de origine americană Joseph Kesselring a devenit celebră în 1944 prin ecranizarea hollywoodiană în care rolul principal (*Mortimer*) era jucat de Cary Grant. În spectacolul de la Akademietheater, distribuţia folosită de regizoarea elveţiană Barbara Frey se dovedeşte a fi de primă clasă. În rolurile celor două surori în vârstă strălucesc Kirsten Dene şi Libgart Schwarz, care formează o pereche minunată. Actorul Urs Hefti, natural şi perfect credibil, îl conturează pe nepotul *Teddy* în rolul preşedintelui Roosevelt (în spectacol sunt amintiţi şi alţi politicieni americani: Reagan, Clinton, Bush şi Condoleeza Rice) cu un comic uluitor. Michael Mertens întruchipează un *Mortimer* nesigur, care pendulează între nehotărare şi isterie, iar Maria Happel, în rolul *logodnicei*, este o fată plină de viaţă, poate puţin prea vulgară. Cel mai amuzant personaj al serii este însă Peter Simonischek în rolul nepotului criminal *Jonathan*, care prin masca pe care o poartă arată ca însuşi Boris Karloff. Dacă arsenicul este prezent în băuturile oferite de cele două surori, lipseşte din piesă dantela veche. Aceasta este sugerată printr-un decor subtil semnat de Bettina Meyer, alcătuit dintr-o cameră de zi cu mobilă din anii 1950, veioze, măşti africane, un calendar, un pian, o garnitură de scaune şi o masă. Un spectacol de trei ore, la superlativ!

Desigur că au avut loc şi premiere în această stagiune. Dintre acestea un loc special îl ocupă ***Cui i-e frică de Virginia Woolf...?***, spectacol care a stârnit reacţii diferite în lumea criticilor de teatru. Cei patru actori ce susţin reprezentaţia apar la început cu toţii din public, Christiane von Poelnitz şi Joachim Meyerhoff, alias *Martha* şi *George*, apoi Katharina Lorenz şi Markus Meyer în rolurile *Honey* şi *Nick*. Camera în care se desfaşoară acţiunea (decorul este semnat de Stéphane Laimé) pare a fi mobilată în stil IKEA. Pe peretele din stânga se află nenumărate fotografii, peretele central este ocupat de un dulap plin cu sticle de băutură, iar în dreapta se găsesc mai multe sertare care sunt pline cu cuburi de gheaţă. Unul dintre sertare este plasat în mijlocul scenei şi folosit de Martha drept WC! Nu este singura idee inedită a acestui spectacol, care totuşi dezamăgeşte, regizorul german Jan Bosse schiţând personajul Marthei prea spre latura isterică, iar pe George ca pe un cinic prea apatic, încât nu pare verosimilă furia cu care distruge toată mobila la sfârşit (o taie la propriu cu ferăstrăul). Excelentă însă ideea regizorală din final: după distrugerea completă a decorului, când actorii zac pe scenă şi spectatorii cred că piesa s-a sfârşit, scena se răsuceşte şi de dedesubt apare o cameră intactă, mobilată identic cu cea de la începutul spectacolului.

Într-un registru asemănător se desfăşoară acţiunea piesei ***Zeul măcelului*** de Yasmina Reza, autoarea contemporană cea mai jucată până în prezent pe scenele vieneze (piese montate: *Arta*, *Trei versiuni ale vieţii*, *Bărbatul hazardului*, *O piesă spaniolă*). În *Zeul măcelului*, două perechi se întâlnesc ca să se împace după ce fiul uneia dintre perechi lovise cu un băţ pe fiul celeilalte perechi şi îi scosese doi dinţi. Întâlnirea celor patru maturi, aparent civilizaţi, ajunge să fie un fiasco. Autoarea demonstrează cât de intoleranţi putem fi, oricare dintre noi. Dieter Giesing semnează regia acestui spectacol de 90 de minute care, după cum mărturiseşte, l-a atras în mod deosebit tocmai datorită relaţiilor interumane tratate în piesă. Acţiunea începe într-un ritm lent, dar se accelerează într-un măcel: telefonul mobil al avocatului Alain – personaj interpretat maiestuos de Joachim Meyerhoff – aterizează în final

Christiane von POELNITZ
în *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de E. Albee

Foto: Georg Soulek

Scenă din *Zeul măcelului* de Yasmina Reza

într-un vas cu flori în care îl aruncă chiar Annette, soția sa (Christiane von Poelnitz), enervată de convorbirile constante ale acestuia. Nici ea nu se lasă mai prejos şi, într-un acces de furie, rupe lalele dintr-un alt vas de flori, după ce deja vomase peste albumul *Kokoschka* al gazdei. Un subiect excelent pentru patru actori fenomenali (ceilalți doi actori sunt Maria Happel şi Roland Koch).

Potpuriu de spectacole la Volkstheater

În stagiunea care tocmai s-a încheiat, actorul şi regizorul austriac Michael Schottenberg a reuşit să poziționeze **Volkstheater**[1], pe care îl conduce din 2005, printre teatrele cele mai căutate din Viena prin montări insolite cum ar fi *Liliacul* după opereta lui Johann Strauss sau ***Moartea unui comis-voiajor*** de Arthur Miller.

Ce piesă poate fi mai potrivită în anul crizei mondiale decât drama binecunoscută a lui Arthur Miller. Chiar începutul variantei oferite de Volkstheater este promițător: într-un prolog, personajele apar pe scenă unul după celălalt, unele chiar din sală, se uită în tăcere la public şi părăsesc din nou scena fără să fi scos un cuvânt. Actorul Heinz Marecek (*Willy Loman*) care deschide spectacolul propriu-zis, îşi face intrarea tot din sală. Îmbrăcat în costum maro cu palton, pălărie şi geamantan, el se îndreaptă spre casa sa de pe scenă. Acțiunea se petrece într-un decor fix semnat de Hyun Chu, format din casa familiei Loman, cu o banchetă şi

---

[1] Volkstheater este o instituție teatrală subordonată administrației publice locale, care dispune de cinci spații de joc: sala mare cu o capacitate de 985 de locuri, „Barul roşu", „Salonul alb" şi „Salonul negru", în clădirea principală a teatrului, şi „Hundsturm". Oferta teatrului este deosebit de originală, trupa „iese în oraş", adică prezintă spectacole în locațiile şcolilor postuniversitare în 21 dintre cele 23 de cartiere ale capitalei austriece. În stagiunea premergătoare, Volkstheater se poate mândri cu un total de 561 de reprezentații.

Scenă din *Trei surori* de Cehov

o masă la parter, două scări spre primul etaj pe fațada căruia este montat un ecran imens pe care vor fi proiectate scene video (călătoriile cu maşina şi scenele de adulter ale personajului principal). Proiecțiile video lasă impresia că acțiunea s-ar desfăşura în capul lui Willy Loman, ceea ce nici nu ar fi prea departe de intenția autorului. *The Inside of his Head* era titlul inițial al piesei, dezvăluie însuşi Arthur Miller în caietul-program. Regizorul austriac Dieter Berner a folosit o distribuție convingătoare şi a realizat o montare fără cusur.

Un spectacol reuşit semnează tot la Volkstheater regizorul german Thomas Schulte-Michels cu ***Trei surori***. Pe baza unui text foarte prescurtat a rezultat o reprezentație cehoviană atipică. Trecerea anilor este anunțată prin proiecții pe cortină, iar acțiunea, descrisă des prin monologuri ținute la rampă, se desfăşoară într-un ritm foarte rapid, fără a lăsa pauze de gândire spectatorilor. Atmosfera rusească din oraşul de provincie este surprinsă prin acorduri de balalaică şi prezența unui samovar. Costumele semnate de Tanja Liebermann, rochiile şi blănurile destul de uzate ale celor trei surori, Olga, Maşa şi Irina, şi în special uniformele albe cu mănuşi galbene ale ofițerilor subliniază spiritul secolului în care se desfăşoară acțiunea. Evoluția trupei de actori este impecabilă, constituind un tot unitar într-un decor semnat de regizor şi pe alocuri solicitant. Prima scenă a spectacolului, cea a serbării onomasticii surorii celei mai mici (*Irina*) se desfăşoară aproape în întregime între o sofa enormă ce ocupă toată rampa şi obligă actorii la mişcări acrobatice şi o masă decorată cu băuturi şi candelabre. În partea a doua, după ce s-a stins focul care a mistuit oraşul, iar Olga a curățat podul de toate saltelele (o adevarată prestație de gimnastică a actriței Claudia Sabitzer), pe scenă domină o scară pe care actorii vor continua să urce şi să coboare până la sfârşitul spectacolului. Deznădejdea celor trei surori, a căror vis de a ajunge la Moscova nu se

Scenă din *Einen Jux will er sich machen* de Nestroy

realizează, este neîndoielnic vizibilă în finalul reuşit în care Olga, Maşa şi Irina se aşază cu spatele la public pe linia îndepărtată a scenei.

Poate concura teatrul cu filmul? Este întrebarea pe care majoritatea spectatorilor şi-au pus-o la premiera piesei ***Absolventul*** după romanul lui Charles Webb. Spectacolul de la Volkstheater se inspiră din filmul binecunoscut al lui Mike Nichols, care îi avea ca protagonişti pe Dustin Hoffman şi Anne Bancroft, dar rezultă într-o reprezentaţie de sine stătătoare, compactă. Cu nimic mai prejos sunt Claudius von Stolzmann (Premiul de debut „Karl-Skraup") şi Susa Mayer, alias *Ben* şi *Mrs. Robinson* în montarea plină de viaţă a regizorului elveţian Felix Prader. Beatrice Frey şi Johannes Seilern în rolurile *părinţilor* lui Ben şi Katharina Straser (Premiul Publicului „Karl-Skraup" actriţa austriacă cea mai căutată la ora actuală) în rolul *viitoarei soţii*, completează o distribuţie puternică. Într-un decor simplu semnat de Werner Hutterli, cu pereţi glisanţi şi mobilier modern, cu costume semnate de Ingrid Gerb, pe fundalul melodiilor *Mrs. Robinson* (Simon & Garfunkel) şi *Born to be wild*, acest spectacol dovedeşte fără îndoială că poate concura cu filmul.

Un an teatral în Viena nu ar putea exista fără prezenţa în program a cel puţin uneia dintre piesele lui Johann Nestroy (1801–1862), supranumit „Shakespeare al Austriei". Cel mai jucat autor clasic austriac, actor, cântăreţ şi dramaturg, a folosit comedia ca formă de parodie şi critică. Jocul de cuvinte din piesele lui Nestroy este legendar, chiar dacă dificil de înţeles pentru cei care nu stăpânesc dialectul vienez, căci personajele vorbesc în mare majoritate în dialect şi nu în germana literară, ceea ce dă pieselor şi o notă aparte. Muzica ocupă un rol important în comediile burleşti ale lui Nestroy, acestea fiind adaptate la situaţia politică a momentului. În fiecare piesă se regăsesc cuplete de cabaret care dezvoltă subiectul şi subliniază aspectul de farsă.

Scenă din *Moartea unui comis-voiajor*

Foto: Christoph Sebastian

În această stagiune, Volkstheater a reprogramat spectacolul de mare succes *Einen Jux will er sich machen* (în traducere în engleză: *He'll Have Himself a Good Time*), o comedie a confuziei care stă la baza filmului *The Matchmaker*, respectiv a musicalului *Hello, Dolly!*.

Al treilea teatru ca mărime din Viena, Das Theater in der Josefstadt[1], teatru particular în măsură de 40%, reprezintă teatrul tradițional vienez. Străduințele de reînnoire inițiate de directorul Herbert Föttinger, încă din anul 2006, au fost încununate de succes, numărul spectatorilor tineri dublându-se în ultima stagiune. Prin montări contemporane ca *Vizita la tata* de Roland Schimmelpfennig sau *Lupta mea* de George Tabori, actorul și regizorul austriac Föttinger a reușit tranziția spre un teatru nou.

Dramaturgi români la Theater in der Drachengasse

Pe lângă cele trei teatre mari din capitala austriacă, dintre teatrele mici și mijlocii se remarcă **Theater in der Drachengasse** (în traducere: Teatrul din străduța Dragonului), cu două săli, o sală cu aproximativ 80 de locuri și un spațiu de joc într-un bar. Susținător al multiculturalității și al dramaturgiei contemporane, teatrul a găzduit în martie 2009 în sala-bar Zilele Teatrului de Limbă Franceză. În acest **An jubiliar Ionesco**, au fost prezentate în spectacole-lectură piesele a cinci autori din țări de limbă franceză (Belgia, Franța, Elveția și Canada): Olivier Chiacchiari, David Paquet, Jean-Marie Piemme, Chantal Thomas și Matei Vișniec. Pe toți îi

1 Teatrul din Josefstadt este prima și cea mai veche instituție teatrală vieneză. Astăzi ea dispune de patru locații de spectacole: clădirea principală cu o sală de 610 locur; sala „Kammerspiele" cu 499 de locuri; spațiul „Die Sträußelsäle" cu 147 de locuri; și așa-numita „scenă de probă" cu 99 locuri.

caracterizează o scriitură inovatoare, ca martor al perenității unui teatru care analizează profunzimea sufletului uman şi absurdul unor situații din societatea contemporană. Seria a debutat cu lectura piesei *Pe urmele lui Cioran sau Mansardă la Paris cu privire spre moarte* de Matei Vişniec. Trebuie subliniat că la o astfel de lectură scenică actorii nu citesc pur şi simplu textul, ci îl joacă. Cei patru actori ce şi-au împărțit rolurile din piesa lui Vişniec au fost aplaudați la scenă deschisă de publicul pentru care sala-bar a fost neîncăpătoare.

Teatre în limba engleză

Un loc aparte în viața teatrală vieneză îl ocupă **Vienna's English Theater** şi **International Theatre**, două teatre care prezintă spectacole în exclusivitate în limba engleză. Vienna's English Theater a fost înființat în anul 1963. Încă de la început, în acest spațiu elegant de joc cu 230 de locuri au fost atraşi – printr-un reprezentant de *casting* din Anglia – actori profesionişti din Londra şi New York. Pe lista actorilor invitați de-a lungul anilor se regăsesc nume vestite precum Joan Fontaine, Larry Hagman, Leslie Nielsen, Grace Kelly, Judie Dench. Aceeaşi formulă este folosită şi de International Theatre, înființat în urmă cu 33 de ani; chiar dacă are numai 60 de locuri, el se caracterizează prin intimitatea în care domneşte o atmosferă familiară, unde actorii, inclusiv directoarea, activează şi pe post de barman, garderobier, casier şi plasator!

În stagiunea ce s-a încheiat, repertoriul lui Vienna's English Theater a cuprins printre altele *The Price* de Arthur Miller şi comedia clasică *Charley's Aunt* de Brandon Thomas. Pe scena de la International Theatre au putut fi vizionate spectacolele *Educating Rita* de Willy Russell, *Artă* de Yasmina Reza, *Driving Miss Daisy* de Alfred Uhry. Unul dintre *highlight*-urile fiecărei stagiuni este producția *A Christmas Carol* de Charles Dickens, care este prezentă în mod tradițional încă din anul 1984 în programul Teatrului Internațional, începând cu mijlocul lunii noiembrie până la Revelion.

Teatre de *musical*

Printre cele mai căutate teatre din Viena sunt cele două teatre de *musical*, **Raimund Theater** şi **Ronacher**. Primul a programat în stagiunea 2008–2009 spectacolul *Rudolf – afacerea Mayerling* ce are ca subiect povestea prințului moştenitor Rudolf. Într-o atmosferă tip Broadway, cu un decor absolut maiestuos, trupa de cântăreți şi actori condusă de regizorul David Leveaux (coreografie John O'Connell, scenografie Mike Britton, costume Laura Hopkins, *light design* Patrick Woodroffe, dirijor Caspar Richter) redă, într-o reprezentație impresionantă, atmosfera sfârşitului monarhiei austriece. După musicalul *The Producers*, preluare a spectacolului lui Mel Brooks de pe Broadway, la Ronacher au fost programate un musical rock *Deşteptarea primăverii*, adaptare de Steven Sater şi Duncan Sheik după piesa de scandal a lui Frank Wedekind, şi *Josephine* de Jérôme Savary, un omagiu adus Joséphinei Baker.

Cum arată viitorul

După decada Bachler, în care au avut loc 200 de premiere (fără să punem la socoteală serile de lectură), rămâne un Teatru Național care a căpătat o nouă strălucire, cu o trupă omogenă şi plină de prospețime. Noul director de la Burgtheater, regizorul german Matthias Hartmann, a anunțat nu mai puțin de 26 de premiere pentru stagiunea următoare. Anul teatral 2009–2010 va începe în 4 septembrie cu ambele părți din *Faust* în regia directorului, ce vor fi jucate consecutiv, în aceeaşi seară. Astfel, piesa clasică a lui J.W. Goethe se va afla în programul Teatrului Național

vienez pentru prima dată după 40 de ani. Celelalte premiere[1], din septembrie se vor succede apoi cu rapiditate, aproape zilnic. Printre proiectele noi pe care Hartmann le va iniţia se distinge Teatrul Tânăr (Junge Burg), destinat copiilor şi tineretului. Pentru prima dată va exista la Burgtheater un program de şcolarizare sub forma unui an de practică pentru elevii absolvenţi. Tot la capitolul noutăţi se înscrie şi proiectul „Artists in Residence", în cadrul căruia sunt invitaţi în primul sezon Jan Lauwers & Needcompany. Hartmann va continua direcţia iniţiată de predecesorul său, şi anume mărirea atât a capacităţii, cât şi a semnificaţiei celei de-a treia locaţii de joc, Kasino am Schwarzenbergplatz.

„Volkstheater a obţinut cel mai bun rezultat din ultimii 22 de ani", a anunţat directorul Michael Schottenberg la conferinţa de presă din aprilie 2009. Tocmai de aceea contractul de directorat al lui Schottenberg a fost prelungit până în 2015. Stagiunea viitoare se va deschide în data de 11 septembrie cu *Totul despre mama mea* de Samuel Adamson, o montare după filmul omonim al lui Pedro Almodóvar (regia: Antoine Uitdehaag). În decursul anului teatral următor vor fi puse în scenă încă două filme de succes: *Trandafirul roşu din Cairo* al lui Woody Allen, într-o adaptare de Gil Mehmert şi *Scene dintr-o căsnicie* al lui Ingmar Bergman, într-o montare a lui Rene Medvesek. Directorul însuşi va monta *Umsonst* (Degeaba) de Johann Nestroy şi

---

[1] **Viitoare premiere la Burgtheater în stagiunea 2009/2010:** ***Faust*** de J.W. von Goethe, în regia lui Matthias Hartmann, Burgtheater, premieră în 4.IX.2009; ***Dragonul auriu***, scris şi regizat de Roland Schimmelpfennig, Akademietheater, premieră absolută în 5.IX.2009; ***Adam Geist*** de Dea Loher, în regia lui David Bösch, Akademietheater, premieră austriacă în 6.IX.2009; ***Life and Time***, în regia lui Kelly Cooper şi Pavol Liska, prezentat de Nature Theater of Oklahoma (SUA), Kasino, premieră absolută în 7.IX.2009; ***Struwwelpeter*** de Phelim McDermott, Julian Crouch şi Martyn Jacques, în regia lui Stefan Pucher, Burgtheater, premieră în 9.IX.2009; ***Amphitryon*** de Heinrich von Kleist, în regia lui Matthias Hartmann, o producţie a Schauspielhaus Zürich, Akademietheater, premieră în septembrie 2009; ***Aşteptându-l pe Godot*** de Samuel Beckett, în regia lui Matthias Hartmann, o producţie a Schauspielhaus Bochum, Burgtheater, premieră în septembrie 2009; ***Lorenzaccio*** de Alfred de Musset, în regia lui Stefan Bachmann, Burgtheater, premieră în octombrie 2009; ***O familie*** de Tracy Letts, în regia lui Alvis Hermanis, Akademietheater, premieră austriacă în octombrie 2009; ***Harmonia Caelestis*** după Peter Esterházy, în regia lui David Marton, Kasino, premieră absolută în noiembrie 2009; ***1979*** după Christian Kracht, în regia lui Matthias Hartmann, o producţie a Schauspielhaus Bochum, Akademietheater, premieră austriacă în noiembrie 2009; ***Immanuel Kant*** de Thomas Bernhard, în regia lui Matthias Hartmann, o producţie a Schauspielhaus Zürich, Burgtheater, premieră austriacă în noiembrie 2009; ***Antoniu şi Cleopatra*** de William Shakespeare, în regia lui Stefan Pucher, Burgtheater, premieră în decembrie 2009; ***Othello*** de William Shakespeare, în regia lui Jan Bosse, Akademietheater, premieră în decembrie 2009; ***Variaţiuni de moarte*** de Jon Fosse, în regia lui Matthias Hartmann, o producţie a Schauspielhaus Bochum, Akademietheater, premieră în ianuarie 2010; ***Quai West*** de Bernhard-Marie Koltès, în regia lui Andrea Breth, Burgtheater, premieră în februarie 2010; ***Numai noaptea*** de Sibylle Berg, în regia lui Niklaus Helbing, Kasino, premieră absolută în februarie 2010; ***Înmormântarea*** de Thomas Vinterberg şi Mogens Rukov, în regia lui Thomas Vinterberg, Burgtheater, premieră absolută în martie 2010; ***Povestiri din pădurea vieneză*** de Ödön von Horváth, în regia lui Stefan Bachmann, Akademietheater, premieră în aprilie 2010; ***Drama lui Hans Orsolics*** de Franzobel, Kasino, premieră absolută în mai 2010; ***Peking-Opel*** scris şi regizat de René Pollesch. Akademietheater, premieră absolută în iunie 2010; ***Trilogie der Sommerfrische*** de Carlo Goldoni, în regia lui Luc Bondy, o coproducţie cu Wiener Festwochen, Burgtheater, premieră în iunie 2010; pentru copii şi maturi: ***Vrăjitorul din Oz*** de Frank Baum, în regia lui Annette Raffalt, Burgtheater, premieră în noiembrie 2009.

Liliom de Ferenc Molnar. Mai sunt anunțate premierele pieselor clasice *Don Juan* de Molière şi *Lungul drum al zilei către noapte* de Eugene O'Neill, dar şi piesele autorilor contemporani precum Felix Mitterer (*Rămâi la mine*) şi Dea Loher (*Ultimul foc*).

Şi contractul de directorat al lui Herbert Föttinger a fost prelungit la Theater in der Josefstadt până în anul 2016. În stagiunea viitoare vor fi prezente în program 15 producții, dintre care şase premiere absolute (*Îngerul albastru* după romanul *Profesorul Unrat* al lui Heinrich Mann; *A doua şansă a domnului Green* de Jeff Baron – autor american contemporan; *Tinerețe fără Dumnezeu*, o adaptare a romanului lui Ödön von Horváth; *Moser* de Franzobel; *Pe deplin fericit* de Silke Hassler şi *Din dragoste* de Peter Turrini – toți trei autori austrieci contemporani). Stagiunea se va deschide la Josefstadt pe 10 septembrie cu musical-ul *Sugar*, o adaptare după filmul lui Billy Wilder *Unora le place jazzul*.

International Theatre a anunțat deschiderea stagiunii la jumătatea lunii septembrie cu spectacolul *Three men in a boat*, o adaptare după romanul lui Jerome K. Jerome, în care vor putea fi revăzuți cei trei actori care în stagiunea precedentă au jucat în *Artă* de Yasmina Reza. În sfârşit, la Ronacher s-a anunțat *musical*-ul *Dansul vampirilor* de Michael Kunze şi Jim Steinman după Roman Polanski, iar la Raimund Theater, din toamnă, va fi reluat spectacolul *Rudolf*.

P.S. *Am fost aseară la festivitate. Impresionant. A durat de la ora 20 până la 2.30 dimineața. Programul a fost alcătuit din trei părți: o retrospectivă a celor 10 ani cu discuții între director şi actori (până pe la 21.30), un spectacol muzical (până la miezul nopții) şi, apoi, scena a fost eliberată pentru ca publicul să danseze (pe scenă se afla şi o formație muzicală). Tot parterul sălii era golit de fotolii şi înlocuit cu mese şi scaune. M-a surprins în mod foarte pozitiv cât de bine cântă actorii Teatrului. La sfârşitul părții a doua, pe scenă erau peste 70 de actori din trupa de 110, şi au cântat în cor o melodie de adio.*

Şi încă ceva, care poate fi interesant pentru România: la sfârşitul primei părți, directorul Bachler a invitat-o pe scenă pe soprana Laura Tătulescu spre a cânta o arie de Mozart. Începând din toamnă, Bachler va fi directorul Operei de Stat bavareze cu sediul la München. A spus că o apreciază pe Tătulescu atât de mult, încât o ia de la Opera de Stat din Viena cu el la München. Mi s-a părut interesant.

Irina WOLF

Multiplicare în rotație pe verticală

În acest an, spectacolul ***Procesul***, după romanul omonim al lui Franz Kafka, o reprezentație a Teatrului de Cameră din München **(Münchner Kammerspiele)**, a fost invitat la Viena, în cadrul Festivalului Wiener Festwochen, care are loc anual timp de cinci săptămâni la sfârşitul lunii mai şi începutul lunii iunie.

Ceea ce frapează încă din prima scenă este decorul conceput de Andreas Kriegenburg, în acelaşi timp şi semnatarul regiei. În apropierea rampei este amplasată o scenă sub formă de elipsă, dispusă la aproape 90 de grade pe verticală, care seamănă cu un ochi – ochiul omniprezent al sistemului supraveghetor. Pe globul acestuia este „lipit" mobilierul: un pat, două mese, mai multe scaune, o maşină de scris, o ceaşcă şi o farfurie, şi hârtii, pretutindeni hârtii. În pat se află personajul principal, funcționarul bancar Josef K., care tocmai a primit vizita a doi paznici ce vor să-l aresteze: unul îi mănâncă micul dejun, celălalt bate la maşina de scris, toți cei trei actori aflându-se pe scena verticală. La vederea acestei imagini şi a acestui decor pe cât de funcțional, pe atât de sugestiv şi uluitor prin originalitatea sa, nu mai surprinde pe nimeni murmurul de uimire ce străbate sala.

Regizorul plasează încă de la început *Procesul* pe un fundal halucinant, în zona iluziilor şi a irealului. În viziunea lui Kriegenburg, caracterul conflictual al naturii kafkiene este relevat prin multiplicarea personajelor, dar şi a gesturilor, a sunetelor, a cuvintelor, idee subliniată pe tot parcursul spectacolului. Imediat după coborârea actorilor de pe scena verticală la rampă, devine evidentă renunțarea la liniaritatea acțiunii prin dedublarea lui Josef K. în multiple *alter ego*-uri, după cum declara ulterior chiar regizorul în discuțiile cu publicul. Kriegenburg împarte dialogul dintre învinuit şi unul dintre paznici în trei perechi diferite de personaje ale căror replici se întrepătrund cu rapiditate, tăios.

Judecat timp de un an fără să ştie de ce, Josef K. este lăsat la început în libertate şi încearcă să descopere regulile sistemului care îl acuză. La rampă, acuzatul povesteşte despre drumurile sale rătăcitoare în căutarea tribunalului, în timp ce una dintre dubluri aleargă dintr-o parte în alta pe marginea elipsei. Totodată, pe fundalul sonor obținut prin acordurile unui xilofon eteric, alte cinci dintre *alter ego*-urile sale se cațără pe elipsă, care acum se doveşte a fi o platformă mobilă, rotativă, atât pe verticală, cât şi după coborârea la orizontală.

Decorul obligă actorii la un limbaj corporal deosebit. Pe parcursul rotației pe verticală, în acest spațiu de joc limitat, cele cinci dubluri ale lui Josef K. se încolăcesc în jurul mobilierului, alunecă printre mese, se agață de scaune, având grijă să nu atingă cu capul partea de sus a elipsei. O rotație amețitoare, ce pare fără

sfârşit. Distribuţia alcătuită din opt actori (patru bărbaţi şi patru femei) uimeşte prin abilităţile acrobatice ireproşabile. Cu toate acestea, textul curge parcă de la sine. Gesturile, mişcările, vorbele trupei de actori par a fi părţi ale unei compoziţii orchestrale acordată la perfecţiune. Un coşmar kafkian desăvârşit!

Impresia generatoare de anxietate şi psihoză, specifică scrierilor lui Kafka, este subliniată şi de machiaj şi costume. Toate personajele, indiferent de sex, apar cu părul lins şi mustaţă, în costume bărbăteşti sobre, de culoare neagră, cu cămăşi albe, astfel încât se aseamănă cu o masă de oameni uniformă – acuzatori şi acuzaţi deopotrivă. Cei opt interpreţi schimbă neîntrerupt rolurile între ei şi le conferă acestora de fiecare dată credibilitate. Din când în când, îşi face apariţia câte o femeie îmbrăcată în rochie, dar tot cu mustaţă, machiajul accentuând paloarea feţei. Cu o expresie imuabilă pe chip, aceasta devine obiectul dorinţei aprige a bărbaţilor care se înşiruie în grabă într-o coloană, fiecare sărutând-o cu nesaţ, aidoma unui vampir. Ca într-un film mut, caracterele apar tragicomice, neverosimile şi exprimă umorul grotesc al lui Kafka, când sublim, când detestabil. Asemănarea cu Buster Keaton este neîndoielnică, după cum este menţionat şi în caietul-program: *„Pentru literatură, râsul lui Kafka este ceea ce a fost expresia imobilă a lui Buster Keaton pentru filmul mut*".

Suprarealismul montării continuă şi în partea a doua a spectacolului, când pe platforma golită de mobilier se află şase dubluri ale lui Josef K. În încercarea de a-şi dovedi nevinovăţia, acuzatul se mişcă într-un labirint, căutând în mod constant ajutor la oameni nepotriviţi, dar aparent bine intenţionaţi. În timp ce unul dintre cei ce doresc să-l ajute, îşi spune monologul la rampă, cei şase formează încontinuu diferite grupuri odată cu mişcarea rotativă a platformei aflată în poziţie orizontală. Când, în final, binevoitorul aruncă una câte una cărţile legii peste platformă, *alter ego*-urile încearcă în zadar să „prindă" libertatea. Chirciţi în jurul stâlpilor de pe platforma adusă aproape de verticală, cei şase acuzaţi se rotesc asemeni hârciogilor închişi în cuşcă, pentru ca aproape de final să rămână epuizaţi, inerţi. Totuşi, reuşesc să-şi mai unească forţele o ultimă dată pentru a-l înjunghia pe Josef K., trupul neînsufleţit al acestuia rămânând într-o poziţie crucificată pe platformă, marcând finalul piesei.

Ca în fiecare dintre montările sale, şi în *Procesul*, Kriegenburg pune accent îndeosebi pe expresia corporală şi pe acrobaţii. Trupa formată din cei opt actori realizează o creaţie actoricească remarcabilă, alcătuind indiscutabil un tot unitar, coerent. Mare admirator al lui Buster Keaton, regizorul este pe bună dreptate considerat un maestru al *Slapstick*-ului. Coreografia complexă a mişcărilor se întrepătrunde atât de rafinat cu aranjamentul textual, încât regia lui Kriegenburg este de-o estetică năucitoare. Trei ore de spectacol fascinant!

Münchner Kammerspiele/Teatrul de Cameră, München – Procesul **după Franz Kafka. Dramatizare: Matthias Günther. Regia şi decorul: Andreas Kriegenburg. Costumele: Andrea Schraad. Muzica: Laurent Simonetti (1959–2008). Lumini: Björn Gerum. Cu: Walter Hess, Sylvana Krappatsch, Lena Lauzemis, Oliver Mallison, Bernd Moss, Annette Paulmann, Katharina Schubert, Edmund Telgenkämper. Data premierei: 25 septembrie 2008.**

Andreea DUMITRU

Un poem al trupului-madlenă

Guy Cassiers conduce Toneelhuis, principala instituţie publică de spectacol din Anvers (ce beneficiază chiar şi acum, în vremuri de criză, de un buget uriaş) şi a primit de curând Premiul Europa pentru Noi Realităţi Teatrale. Asemenea colegilor săi de generaţie, Jan Lauwers, Jan Fabre sau Jan Versweyfeld (scenograful lui Ivo van Hove), a absolvit Academia de Arte Frumoase din Anvers, dar producţiile sale recente se remarcă mai ales prin utilizarea poetică a noilor media. Prezent deja în trei rânduri la Avignon, cu Sunken Red (2006), Mefisto for ever (2007) şi Atropa (2008), Cassiers se pregăteşte să atace tetralogia lui Wagner, Inelul Niebelungilor, pentru La Scala din Milano, sub direcţia muzicală a lui Daniel Barenboim.

Între teatru şi operă

Regizorul nu lucrează, aşadar, pentru prima dată în teatrul liric. Opera ***House of the Sleeping Beauties***, prezentată în premieră pe 8 mai 2009, în splendidul Teatru La Monnaie/De Munt din Bruxelles, a ţinut afişul recentei ediţii a KunstenFestivalDesArts/KFDA (30 aprilie–23 mai), un eveniment din care nu au lipsit nume ca Romeo Castellucci, Jérôme Bel sau William Forsythe. În câteva săptămâni, spectacolul a adunat cronici impresionante, amintind *The Woman Who Walked into Doors* (2001), prima colaborare a lui Cassiers cu muzicianul Kris Defoort, *un* succes cu atât mai notabil cu *cât aborda un caz de* violenţă conjugală.

La umbra fetelor în floare – de la Proust la Kawabata

Scris şi performat în engleză, libretul noii opere e inspirat şi de această dată de un roman: *Frumoasele adormite* (1961) al nobelizatului Yasunari Kawabata (tradus în româneşte de Anca Focşeneanu, Editura Humanitas, 2006). Nu e prima dată când Cassiers se lasă sedus de lumea niponă. El a mai pus în scenă *Cheia* lui Junichiro Tanizachi (1998) şi *Hiroshima, mon amour*, după Marguerite Duras (1996). În acelaşi timp, e de notorietate (şi poate chiar o trăsătură a generaţiei sale) faptul că regizorul flamand nu agreează prea mult textele scrise special pentru scenă. Cassiers – e de părere Johan Thielemans – „suferă de obsesia textului imposibil, un imposibil pe care nu-l regăseşte la dramaturgii propriu-zişi. Am putea detecta aici un gust pentru riscul pur, pentru posibilitatea unei catastrofe totale". Dar oare nu în asta constă excepţionala creativitate a scenelor neerlandofone, şi nu pentru asta îi apreciem pe Lauwers, Fabre sau Ivo van Hove, artişti aventuroşi şi „impuri"?

Romanul lui Kawabata e un astfel de text imposibil, o miniatură de un farmec sofisticat, copleşitor. Sunt relatate, de-a lungul a cinci nopţi, vizitele unui bărbat de 67 de ani la un bordel aparte, în care tinerele fete sunt sedate pentru ca bătrânii clienţi să se poată bucura... necomplexaţi de farmecele lor. Subiectul e insolit, şi totuşi, ceea ce seduce la lectură s-ar putea dovedi inconsistent pe scenă: „acţiunea" e ca şi inexistentă, dialogurile (imaginare sau nu) sunt puţine şi eliptice, cu adevărat ofertant fiind doar planul percepţiilor şi al evocării. Căutând, din jenă, dar şi din curiozitate, plăceri mai convenabile bărbăţiei sale incerte, Eguchi îşi dă seama că, departe de a-l revigora, intimitatea tinerelor trupuri îl aruncă în abisul memoriei.

Dirk ROOFTHOOFT şi Barbara HANNIGAN

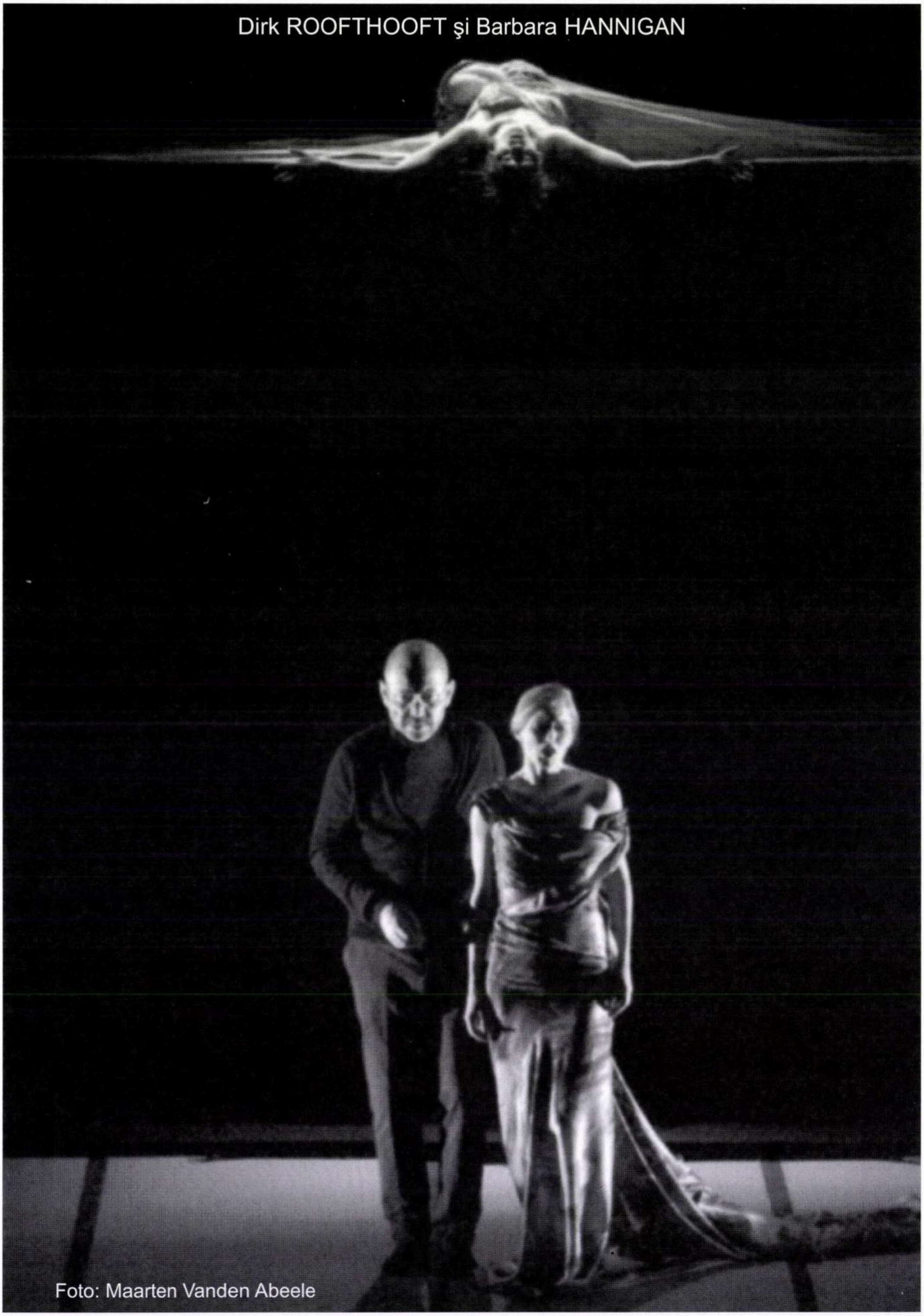


Foto: Maarten Vanden Abeele

Dansatoarea Kaori ITO

Foto: Maarten Vanden Abeele

Trecutul sexual, cu episoadele lui glorioase ori tăinuitele eşecuri, amintirea apuselor iubiri şi a femeilor care i-au jalonat viaţa, urcă violent la suprafaţa conştiinţei şi, odată cu ele, ruşinea, vinovăţia, deşertăciunea şi frica de moarte.

Adevărata temă a acestui microroman fabulos e, de fapt, *trupul-madlenă*. „Nu mai are suflet de om, e numai un corp de femeie", îşi spune Eguchi, cuibărit la umbra frumoasei adormite. Bărbatul priveşte, ascultă, adulmecă, atinge, dar nu îi este îngăduit să meargă mai departe. O interdicţie bizară face ca alcovul să semene mai degrabă cu o anticameră a morţii: fetele sedate sunt virgine, măsură de precauţie inutilă, ţinând cont de decrepitudinea clienţilor. Ultima plăcere rezervată bărbaţilor neputincioşi e somnul în compania „zeiţelor" consolatoare, dar inaccesibile.

Asemenea marilor săi confraţi, Kawabata e un admirabil „artist al lumii trecătoare". Scriind despre bătrâneţe şi declin, despre „tăcerea trupului" (ca să-l citez pe Guido Ceronetti), el sublimează, de fapt, atributele vieţii: senzorialul şi fluiditatea. Prezent–trecut, interior–exterior, somn indus–somn de moarte, extaz–narcoză, totul comunică şi se confundă. Arta lui Kawabata seamănă cu o pânză de păianjen fină din care cititorul nu mai are scăpare. Aceasta e metafora pe care o evocă şi Cassiers în ultima parte a spectacolului său: o pânză de păianjen de-a lungul căreia dansatoarea Kaori Ito se deplasează cu agilitate (coregrafia: Sidi Larbi Cherkaoui), sugerând prizonieratul tinerelor fete în casa morţii şi a somnului.

Corpul ca sursă a muzicii

„Trupul fetei răsună muzică" scrie la un moment dat Kawabata. Cum să rezişti unei astfel de sugestii, par a răspunde Defoort şi Cassiers celor ce reproşează caracterul complet nedramatic al materialului ales.

House of the Sleeping Beauties, „operă în trei nopţi", este probabil partitura cea mai complexă semnată de Kris Defoort, pianist şi jazzman, inspirat în egală măsură de muzica barocă şi de artişti ca *Philippe Boesmans.* După *The Woman Who Walked into Doors* – declară el într-un interviu – *„căutam un subiect foarte diferit de realismul social, unul care să trateze într-o manieră poetică, filosofică, marile teme ale vieţii: naşterea, iubirea, moartea. Guy Cassiers mi-a dat romanul lui Kawabata: toate se găseau acolo, sub o formă misterioasă, ambiguă şi foarte poetică. Lirică, dar nu sentimentală".*

Paradoxal, există şi un substanţial côté teatral în această operă scrisă pentru bariton, soprană şi cor feminin. Cassiers renunţă aici la tratarea în formă monologală (extrem de eficientă în *Sunken Red*, transpunerea romanului lui Jeroen Brouwers) şi preferă să experimenteze alături de compozitor. Primul rezultat este demarcaţia în plan muzical a două spaţii distincte: cel diurn şi cel al iluziei. În planul fizic, concret, scena rămâne goală, de o austeritate niponă, camera secretă fiind sugerată de un practicabil alb. Eguchi şi gazda sa, interpretaţi de Dirk Roofthooft şi Katelijne Verbeke, se întâlnesc aici, pe *tatami*, pentru a negocia sumar ritualul plăcerii.

Câteva replici-laitmotiv (*„Eşti trează?"*, *„Mă auzi?"*) sunt suficiente pentru ca bărbatul să plonjeze în necunoscut, în braţele femeii-copil, femeii-vampă, femeii-sfinx. Dedublarea personalităţii, multiplicitatea, fragilitatea identităţii umane sunt teme recurente la Cassiers, argumentate prin apelul la tehnicile video şi digitale. Ca de fiecare dată, regizorul amplifică vocile actorilor cu ajutorul unor microfoane discrete, modalitate de a cultiva, paradoxal, registrul intim, insinuant, învăluitor.

Dacă ar trebui să exprim o rezervă în legătură cu regia lui Cassiers, atunci ea ar viza postura ingrată în care se găseşte aici un actor de anvergura lui Dirk Roofthooft. Acesta compune un bătrân convingător, din *gesturi şovăitoare şi lente, dar timbrul său special, predestinat rolurilor beckettiene, e eclipsat de vocea interioară a personajului,* încredinţată baritonului Omar Ebrahim. *Nici măcar o actriţă temperamentală cum e* Katelijne Verbeke *nu pare în largul ei atunci când nu îşi rosteşte puţinele replici. Personajul ei e nevoit să rămână în scenă, spinonându-şi clientul, asemenea unui câine de pază la poarta infernului.*

„Femeia e infinită“ spuse Eguchi, cuprins de tristeţe

Prezenţă solară şi sculpturală, soprana Barbara Hannigan ar fi, *potrivit compozitorului, „femeia omniprezentă, care îl observă, îl descrie pe bătrân şi, puţin câte puţin, pătrunde în mintea lui. În flash-back-uri, când acesta îşi aminteşte de un sărut, de o aventură şi de mama lui, ea se confundă, pe rând, cu toate aceste femei“.*

În timp ce Defoort e frapat de muzicalitatea romanului, Cassiers pare sedus de pariul necuprinsului, al inexprimabilului. Melancolia se naşte în roman din exasperarea niciodată satisfăcută a simţurilor. La capătul fiecărei nopţi, cu fiecare trezire a conştiinţei anesteziate de pilule, Eguchi nu simte decât deşertăciune şi gustul morţii iminente. Şi o incontrolabilă revoltă împotriva secretului care pecetluieşte casa somnului. A unei legi „care trebuie respectată cu atât mai strict cu cât e mai ciudată“.

În relaţia dificilă cu limitele propriului trup, dar şi cu interdicţiile absurde impuse dorinţei de cunoaştere, Cassiers sesizează potenţialul dramatic al romanului. Astfel încât, acolo unde Kawabata descrie cu lux de amănunte tactil-olfactive, regizorul impune distanţa privirii, a simţului care amână şi frustrează. Cele trei tinere alături de care Eguchi îşi petrece nopţile sunt interpretate de aceeaşi dansatoare izolată în planul superior al scenei, făptură duală, extatic-letargică, accesibilă privirii lui Eguchi, dar nu şi mângâierilor lui. Percepţiile trezite de contactul direct sunt recreate în spectacol cu ajutorul tehnologiei video. Ceea ce vede, simte şi atinge bărbatul se dezvăluie publicului doar prin aceste imagini proiectate în fundal: complicate mandale, sugerând curgerea timpului şi succesiunea anotimpurilor, dar şi detalii ale unui trup de femeie, redate în gros-plan: suprafeţe alunecoase, texturi senzuale, gesturi abia schiţate, pe scurt, o perspectivă deliberat fluidă şi ambiguă.

„Pentru mine, nu există artişti şi tehnicieni. Toţi cei care colaborează la producţiile mele sunt artişti“, susţine Cassiers. Din această echipă fac parte, fără îndoială, Enrico Bagnoli, cu eclerajele lui sofisticate, videastul Arjen Klerkx, dar şi Tim Van Steenbergen, autorul unor costume somptuoase. În biografia artistică a lui Cassiers, *House of the Sleeping Beauties* e una dintre acele „poveşti pentru căuşul palmei“ care-i îngăduie artistului refugiul activ între două proiecte mai ample. Între un *Triptic al puterii* şi dramatizarea capodoperei lui Musil, de pildă, Kawabata se dovedeşte interlocutorul ideal.

House of the Sleeping Beauties – **O producţie LOD (Gent), Toneelhuis (Anvers), La Monnaie/De Munt (Bruxelles). Coproducţie: Grand Théâtre de Luxembourg, Asko|Schönberg (Amsterdam, NL), Musica – Festival international des musiques d'aujourd'hui de Strasbourg (FR), La Filature (Mulhouse, FR), Operadagen Rotterdam. Data premierei: 8 mai 2009.**

Réka HEGYI

HOLLAND FESTIVAL,
o fereastră-caleidoscop deschisă către lume

Timp de peste 60 de ani, în luna iunie, capitala constituțională a Olandei găzduieşte un megafestival: în mai multe locații sunt prezentate peste 40 de spectacole de genuri foarte diferite (dans, operă, teatru, muzică clasică şi contemporană, producții inter- şi multi disciplinare), realizate de artişti consacrați şi de cei mai îndrăzneți experimentatori. Singurul numitor comun al selecției este calitatea. Pierre Audi, director artistic al Festivalului din 2005, îşi propune să aducă la Amsterdam cele mai valoroase creații din întreaga lume. Un mare avantaj al Festivalului poate fi considerat faptul că trupele care participă prezintă spectacolele de mai multe ori, astfel încât publicul, criticii, studenții şi – de ce nu – turiştii au posibilitatea să vadă ceea ce îi interesează. Ofertele cuprind reduceri foarte mari pentru tineri, prețuri avantajoase la bilete *last minute*, dar şi gesturi generoase din partea oraşului, cum ar fi accesul gratuit la mijloacele de transport în comun pentru deținătorii de bilete de teatru.

Cadrul organizat şi perioada relativ scurtă în care m-am aflat la Amsterdam a făcut posibilă vizionarea câtorva spectacole de teatru şi de dans, dar chiar şi astfel, în câteva zile, mi-am conturat diversitatea ofertei spectaculare a Festivalului olandez: Elevator Repair Service din Statele Unite, cu o lectură animată a primului

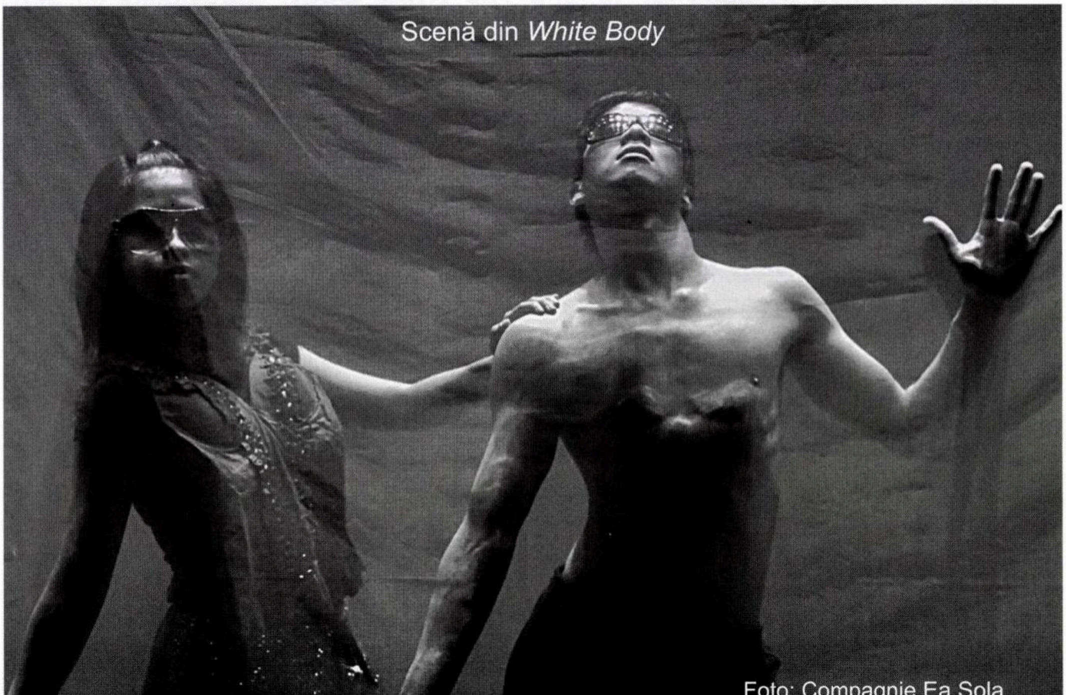
Scenă din *Zgomotul şi furia* după Faulkner

Foto: Ariana Smart Truman

capitol din romanul *The Sound and the Fury (Zgomotul şi furia)* de W. Faulkner, ambiţiosul *Antonioni Project* al regizorului Ivo van Hove, prezentat de Toneelgroep din Amsterdam, un *Orfeu* ieşit din comun din toate punctele de vedere, semnat de Brett Bailey, *enfant terrible* al Africii de Sud, *The White Body*, un proiect realizat de vietnameza Ea Sola la Paris şi un copleşitor *Hiob* al Kammerspiele din München, considerat totuşi spectacol clasic în contextul Festivalului.

Ediţia din acest an a găzduit şi două evenimente internaţionale importante, organizate în colaborare cu AICT: un colocviu intitulat *Forced to tour / „tour de force"?* şi un seminar pentru noua generaţie de critici, la care am participat ca reprezentantă a Secţiei Maghiare a AICT. Spectrul larg deschis de către festival a fost îmbogăţit de unele prelegeri tematice, respectiv de prezentarea situaţiei teatrului în câteva ţări prea îndepărtate pentru ca europenii să aibă tangenţe cu ele. Iar dacă cineva ar fi fost nemulţumit de atâtea evenimente, în loc să profite de puţinele ore libere rămase la dispoziţie, ar fi putut viziona spectacolele din cadrul ITs Festival Amsterdam (Festivalul Internaţional al Şcolilor de Teatru), ajuns şi el la a 20-a ediţie. Multe subiecte ale Colocviului Internaţional al criticilor au fost problematizate şi de spectacolele vizionate: în ce măsură putem considera universală o formă de exprimare, un gest? Ce fac artiştii, şi ce fac criticii dacă un produs artistic este exportat pe un alt continent, într-o altă cultură?

The Sound and the Fury, de exemplu, este al doilea spectacol cu care trupa americană Elevator Repair Service participă la festivaluri şi turnee europene. Primul a fost un spectacol de şapte ore, realizat pe baza romanului *The Great Gatsby*, care a fost citit de la început până la capăt. Mare succes, din 1999, greu de repetat însă cu cealaltă capodoperă a literaturii americane. Ideea de bază a rămas totuşi aceeaşi: „traducerea" prozei într-un alt limbaj, mult mai accesibil publicului. Dar

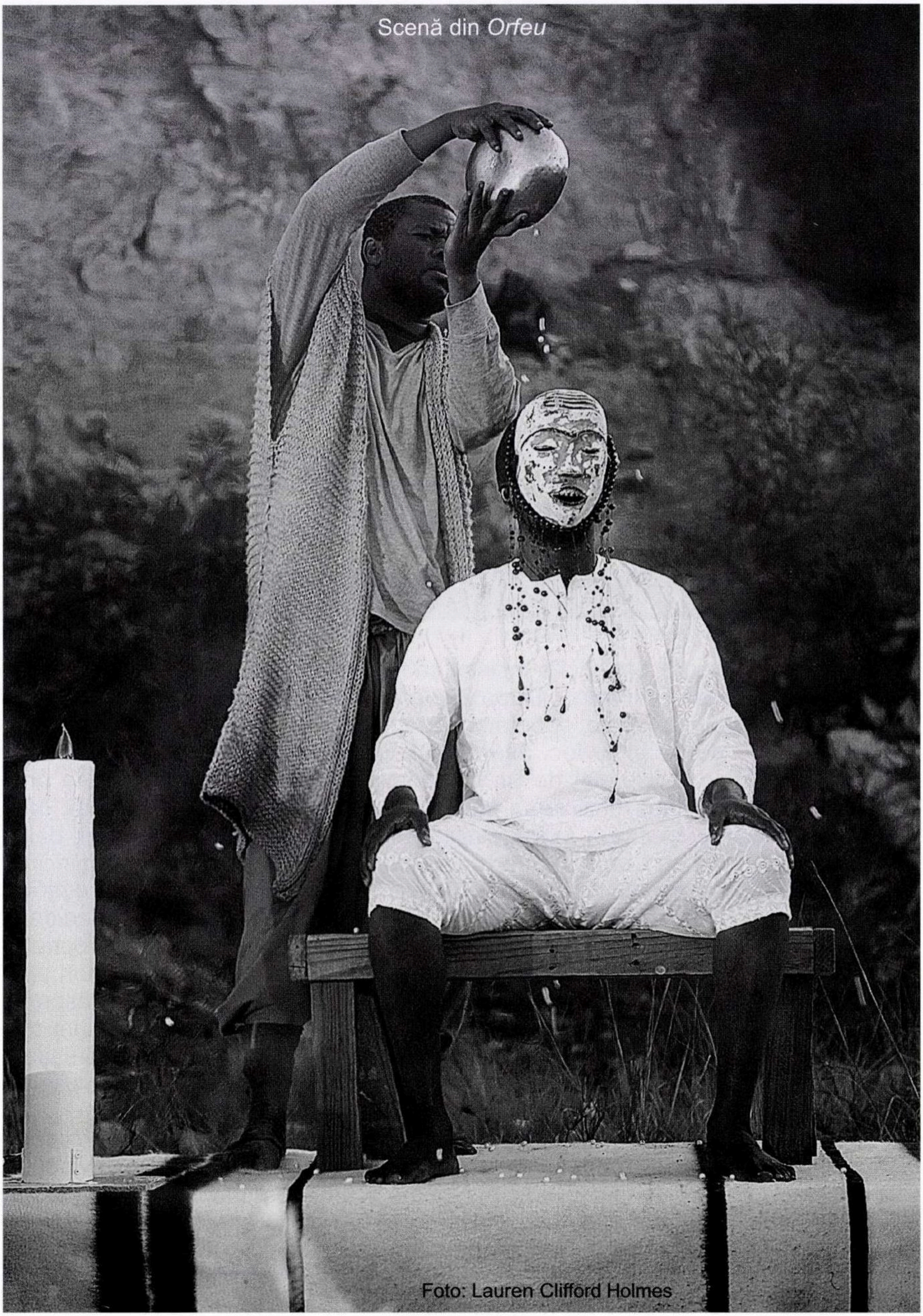

Scenă din *White Body*
Foto: Compagnie Ea Sola

forma, care era considerată revoluționară cu zece ani în urmă, azi parcă nu mai are acelaşi efect. În spectacol se citeşte tot capitolul întâi al romanului *Zgomotul şi furia* de Faulkner (1928), chiar şi procedeele narative („zise Luster", „a spus mama") etc. Pe scenă, în decorul care prezintă un interior de casă fidel epocii când a fost scris romanul, este reprezentat fiecare moment povestit de Benjy. Mintea tulbure a personajului este sugerată de efecte sonore, momente de dans pe o muzică semănând cu un *country* pus pe *fast forward*. Ca harababura să fie şi mai serioasă, actorii ies şi intră în pielea (mai exact costumul) personajelor fără să țină cont de vârstă, gen sau rasă (mama este jucată şi de bărbați, şi de negrese – trebuie doar să îmbrace capotul şi ochelarii de soare considerate „atributele" ei). Indiscutabil, această formă poate ajuta publicul să înțeleagă, poate chiar să agreeze un roman greu de citit. Totuşi, noțiunile noastre (europene?) despre teatru sunt diferite față de acest stil, propus de regizorul John Collins.

MedEia, un spectacol realizat cu 11 cu ani în urmă de trupa Dood Paard din Amsterdam, cu toate că nu figura în programul Festivalului, are legătură cu subiectul pus în discuție. Actorii au decis să realizeze o versiune proprie a mitului, fără „supravegherea" unui regizor, pe text propriu, într-o engleză simplificată, aproape banalizată, cu foarte multe citate din versurile unor hituri pop-rock. Cu o astfel de versiune ei au putut cutreiera lumea în lung şi în lat şi au avut succes pretutindeni. Se pare că mitul, ceea ce era parte a culturii şi nu necesita prea multe explicații într-o Grecie antică, astăzi este înlocuit de o conştiință comună exprimată în muzica uşoară. Iar dacă complexitatea problemelor discutate de Eschil sau Sofocle în *Medeea* este redusă la un singur subiect, poate cel mai universal, adică iubirea, publicul nu se simte păcălit. Asta ar putea fi una dintre explicațiile succesului care durează de 11 ani.

Mult mai greu de descifrat rămâne ***The White Body,*** spectacolul de dans semnat de Ea Sola. Concentrându-se pe un subiect foarte popular, globalizarea şi consumerismul, coregrafa afirmă că acestea sunt noii tirani ai epocii moderne. Pentru a sublinia afirmația, ea alege un text din 1548, *The Discourse of Voluntary Servitude* de Étienne de La Boétie, un tratat citit pe două voci (o profesoară şi un profesor, pensionari – uimitoare bogăție a tonurilor), întrerupt de muzica electronică a compozitorului care manipulează coloana sonoră de la un calculator, aşezat în celălalt colț al scenei. În spatele unei cortine de nailon transparent, trei dansatori defilează ca manechini, ca personaje din reclame la țigări şi cola, ca roboți-slugă a unei lumi dezumanizate. Naivitatea suprapunerilor este totuşi adâncită de câteva gesturi, cum ar fi încercarea eşuată de a distruge cortina sau cadrul spectacolului, doi bărbați care toarnă dintr-un sac în altul pietre strălucitoare, manevră interminabilă, fără rost, o scenă care aminteşte de mitul lui Sisif.

Orfeu al lui Brett Bailey a stârnit poate cele mai multe discuții în rândul criticilor, mai ales după ce s-a aflat că spectacolul montat în Africa de Sud a suferit multe schimbări ca să poate fi prezentat în festivaluri europene. Probabil că nu are rost nicio comparație, din moment ce compromisurile legate de artişti, schimbarea contextului, locațiile noi alese pentru reprezentare fac ca spectacolul vizionat să fie total diferit de cel original. Întrebarea rămâne: a câştigat sau a pierdut din efect dramatizarea istoriei lui Orfeu? Se pare că accentele au fost puse pe alte subiecte, chiar de regizor, care a fost intervievat în cadrul colocviului de un critic din Africa de Sud, care a avut posibilitatea să vadă toate versiunile spectacolului (el a fost prezentat şi la Wiener Festwochen anul acesta). Versiunea vizionată arăta cam astfel: spectatorii au fost rugați să urce într-un autocar ale cărui geamuri au fost


Scenă din *Orfeu*
Foto: Lauren Clifford Holmes

În timpul stagiului AICT

acoperite de folii negre. Un ghid a insistat să fie închise telefoanele mobile, să nu vorbească nimeni, să fie linişte... După 20 de minute a urmat o plimbare în incinta unei zone industriale părăsite, spectatorii au fost călăuziţi la locaţia primei scene: un cerc acoperit de nisip, cu foc, altar şi câteva obiecte de recuzită. Aici începe povestea lui Orfeu (interpretat de un cântăreţ din Congo), o combinaţie a unei legende africane în care muzicianul are puterea să mişte munţii şi copacii, care doresc să-l asculte, şi cea a îndrăgostiţilor din mitul grecesc. Spectatorii devin iniţiaţi, ei îl pot urma pe Caron în Infern: diverse locaţii şi scene vivante din incinta uzinelor pustii. Reprezentanţii lumii de jos sunt un boschetar care iese dintr-un morman de gunoi, un rob al drogurilor, trei copii siliţi să muncească (cos adidaşi) şi un rege, care manipulează ajutoarele destinate lumii a treia, dar e şi proprietar de bordel. Problemele ridicate (unele personaje sunt interpretate de actori albi, finalul nu explică ce l-a făcut pe Orfeu să privească înapoi) rămân fără răspuns, iar scene care ar trebui să înfricoşeze spectatorii, să aibă efect carnal, sunt mai mult ridicole (de exemplu, trecerea pe lângă un cimitir artificial, cu oase împrăştiate în jur), nu se respectă regula tăcerii, astfel întregul spectacol, în toată frumuseţea şi naivitatea lui, rămâne mai mult o curiozitate, un produs exotic.

După vizionarea producţiilor sus-amintite şi a altor două spectacole din cadrul festivalului, ***Antonioni Project*** şi ***Hiob***, diversitatea ofertei teatrale este evidentă. Cât despre concluzii, se pare, sunt personale şi în acest caz. Pentru mine s-a dovedit, din nou, că limbajul universal al teatrului are alte şi alte dialecte, în funcţie de experienţele precedente, în funcţie de background-ul cultural în care se naşte un produs artistic şi, în aceeaşi măsură, în funcţie de cultura din care provine cel care încearcă să descifreze mesajul artistic.

Andreea DUMITRU

O seară cu Antonioni la Amsterdam

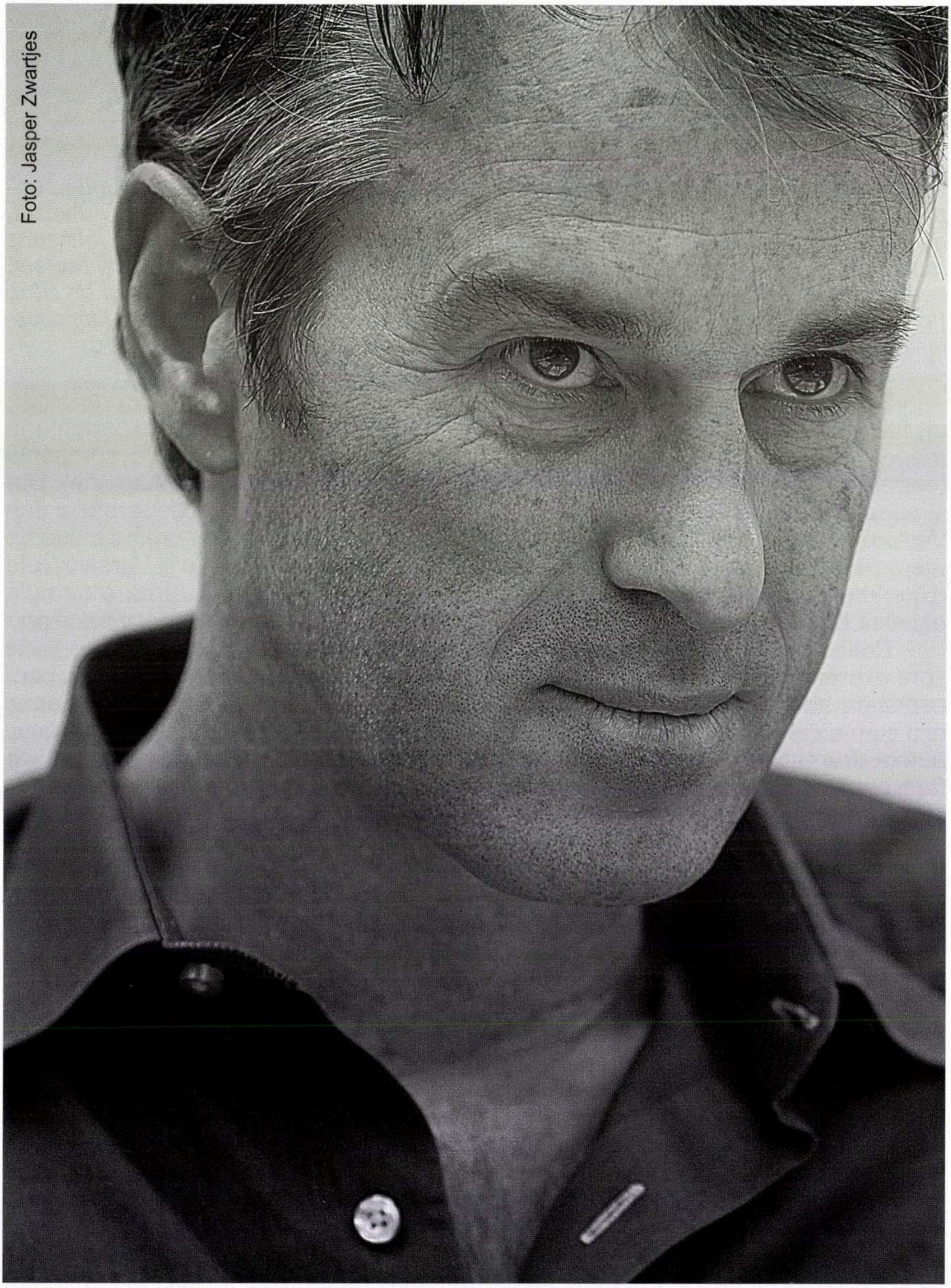
N-a fost neapărat o ediţie glorioasă, şi-au spus fidelii acestui maraton interdisciplinar care e, an de an, Holland Festival, deşi nu mă îndoiesc că cei care au văzut, de pildă, Medeea *Sashei Waltz ori i-au ascultat în concert pe Antony & the Johnsons (sold out!), ar avea motive să-i contrazică. Eu una m-am „mulţumit" cu* **Antonioni project***, cea mai recentă premieră marca Ivo van Hove & Toneelgroep Amsterdam şi cu* **Hiob** *(Iov) după Joseph Roth, pus în scenă de Johan Simons la Kammerspiele din München, instituţie pe care regizorul olandez o va conduce începând din toamna lui 2010.*

De câţiva ani, **Holland Festival** nu mai poate fi disociat de creaţiile lui Ivo van Hove, un flamand de 51 de ani, cu studii de regie la Bruxelles şi o lungă experienţă în *fringe*, care a preluat, din 2001, direcţia lui Toneelgroep, principala companie teatrală din Amsterdam (20 de actori permanenţi şi 10 premiere pe stagiune). Dar şi spectacolele sale sunt imposibil de imaginat fără contribuţia scenografului Jan Versweyveld, întâlnit în anii '80, la Anvers. Lucrând în cuplu şi absorbind influenţe eteroclite (Peter Stein, Patrice Chéreau, Wooster Group), van Hove şi Versweyveld experimentează de peste două decenii, îmbrăţişând în cele din urmă o formulă estetică hibridă, la graniţa dintre teatru, multimedia, instalaţie şi performance art.

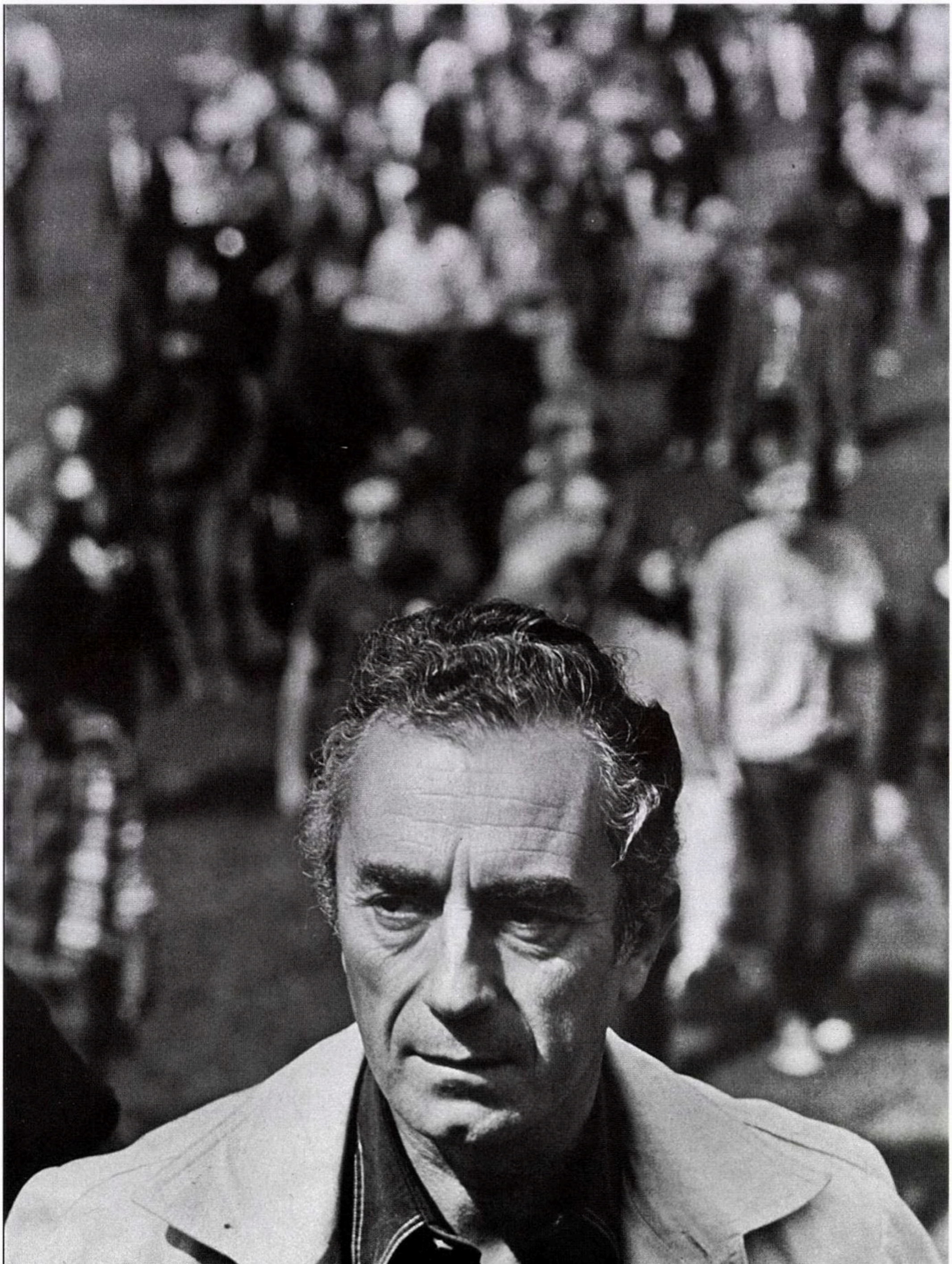
Reflecţia asupra spaţiului de joc constituie preocuparea lor comună, ce tinde spre expresii radicale. În *Tragediile romane* prezentate anul trecut la Avignon, conceptul de *scenă* se dovedeşte extrem de fragil, mai adecvat părând cel de *platou*, aşa cum e consacrat în film şi televiziune. Mutaţia e vizibilă şi la nivelul repertoriului: autorii dramatici (Molière, Schiller, Wedekind, O'Neill, Cocteau) sunt tot mai rar frecventaţi. Chiar dacă nu complet marginalizaţi, ei devin minoritari la Toneelgroep.

În ultimele stagiuni, proiectele lui Ivo van Hove concurează programul unei cinemateci. *Rocco şi fraţii săi* (Visconti), *Opening Night* (Cassavetes), *Teorema* (Pasolini), *Scene de viaţă conjugală* ori *Strigăte şi şoapte* (Bergman) nu sunt doar filme-cult, ci şi titluri din repertoriul companiei sale. Referinţele nu sunt niciodată camuflate, dimpotrivă, ele sunt expuse cu orice risc. Pentru cinefili, un asemenea afiş poate echivala cu un pariu imposibil, alţii pot vedea aici un omagiu sau un soi de nostalgie, poate prea puţin pentru a hrăni o creaţie pe măsura „originalului".

Însă Ivo van Hove nu e singur în această aventură transdisciplinară, după cum constată şi Bernard Debroux, atunci când propune în cel mai recent număr al revistei *Alternatives théâtrales* un insolit dosar „Extérieur-cinéma". La Volkstheater din Viena, elveţianul Felix Prader adaptează pentru scenă *Absolventul*, filmul lui Mike Nichols, iar la Hamburg, Ostermeier recreează *Die Ehe der Maria Braun* al lui Fassbinder. La Kammerspiele din München, Johan Simons îl abordează pe Kieslowski (după *Decalogul*, urmează premiera trilogiei *Albastru*, *Alb*, *Roşu*), în timp ce la Varşovia, Grzegorz Jarzyna revizitează capodoperele lui Pasolini (*Teorema*) şi Bergman (*Persona*). Filmele au devenit noile romane ale teatrului. Lynch îi ia locul lui Dumas, iar *Festen* (Vinterberg) poate fi o sursă de inspiraţie la fel de serioasă ca şi *Procesul* lui Kafka. Pentru această generaţie de regizori, formaţi în penumbra sălilor de cinema mai mult decât în sălile de de teatru („*Ultimul tango la Paris* m-a marcat profund" recunoaşte într-un interviu Ivo van Hove, însă fiecare dintre cei de



Regizorul flamand Ivo VAN HOVE



Michelangelo ANTONIONI, pe platoul de filmare

Marieke HEEBINK şi Hans KESTING – *Noaptea*, versiunea Ivo VAN HOVE

Jeanne MOREAU în *Noaptea* lui Antonioni

mai sus ar putea evoca întâlniri similare), nu este vorba de „o competiție cu filmul, ci de o provocare lansată scenei“ (George Banu) – o provocare în care nu atât virtuozitatea citatului contează, cât libertatea reculului față de opera originară.

Spre a consacra această schimbare de macaz, instituția de spectacol se adaptează şi ea. Pentru Ivo van Hove şi echipa sa, dar mai ales pentru sofisticatele echipamente de scenă pe care spectacolele lor le implică, clădirea în stil neorenascentist a lui Amsterdam Stadsschouwburg a câştigat o aripă nouă şi o sală modernă, care îmbină clasica polaritate scenă-stal cu impersonalitatea studioului ultrafuncțional. Rabozaal a fost inaugurată în Holland Festival cu premiera ***Antonioni project,*** poate cel mai îndrăzneț dintre experimentele „cinematografice“ ale lui Ivo van Hove. E pentru prima dată când regizorul nu vizează un singur film, ci o întreagă trilogie: *Aventura* (1960), *Noaptea* (1961), *Eclipsa* (1962). Nucleul tare, incasabil al creației antonioniene.

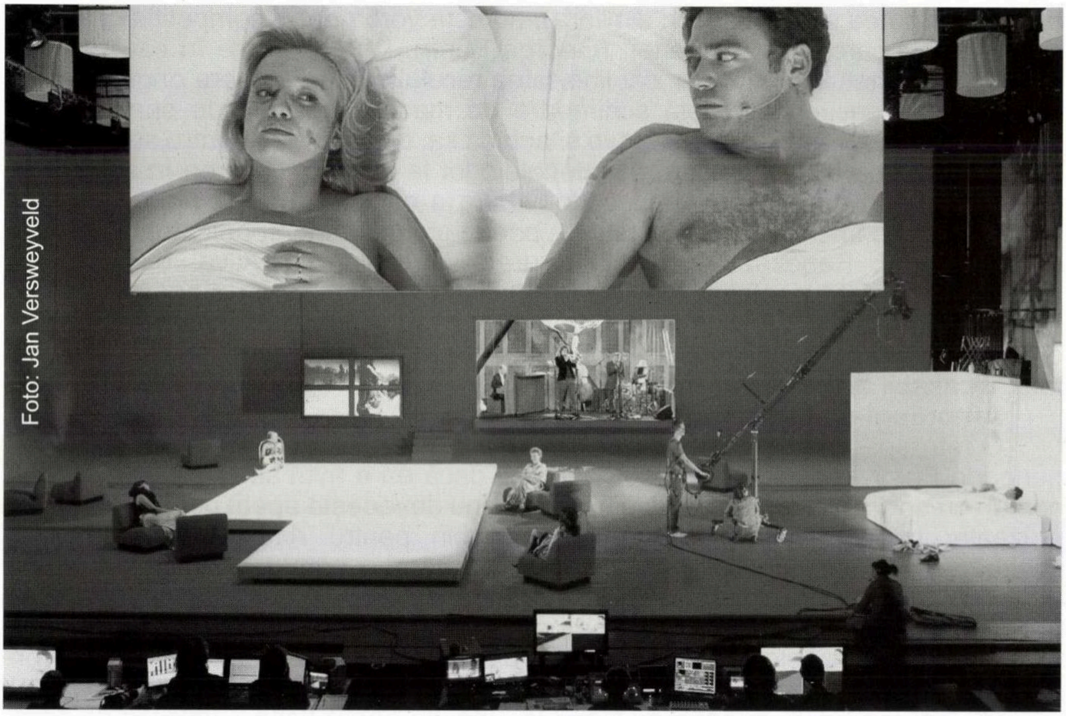
Antonioni-material

O retrospectivă dedicată maestrului italian (dispărut în 2007) a rulat pe toată perioada Festivalului. Dificil de spus, totuşi, dacă ea a avut sau nu prea multe în comun cu spectacolul olandez. Ivo van Hove nu dovedeşte apetit pentru restaurări muzeale. Interviul acordat lui Antoine Laubin pentru *Alternatives théâtrales* şochează: „Am văzut toate filmele lui Antonioni când aveam douăzeci de ani şi de atunci nu le-am mai revăzut. Eu nu abordez aceste opere pentru simplul fapt că ele au fost importante într-un anumit moment din trecut. Dacă mă aplec asupra lor, este doar pentru că ele produc sens pentru mine, astăzi. De aceea, prefer să vorbesc despre «interpretare» mai degrabă decât despre «actualizare».“

Pe Ivo van Hove, aşadar, nu filmul în sine, ca operă finită – valoare de patrimoniu, stil vizual sau fundal pentru jocul unui star – îl interesează, ci ceva mult mai modest şi, în fond, mult mai apropiat de teatru. Ca şi Ostermeier sau Johan Simons, el lucrează exclusiv cu scenariul, cu scriptul original al filmului. Un material pe care îl consideră la fel de ofertant ca şi piesa unui mare dramaturg. Din acest punct de vedere, între Antonioni şi Shakespeare, pretinde regizorul flamand, nu există nicio diferență. A înfrunta problemele de reprezentare scenică pe care le ridică, de pildă, *Tragediile romane*, cu nenumăratele locuri de desfăşurare ale acțiunilor din cele trei piese (*Iuliu Cezar*, *Coriolan*, *Antoniu şi Cleopatra*) poate fi la fel de dificil ca a găsi soluții teatrale pentru tratamentul cinematografic al timpului şi spațiului ori pentru complicatele mişcări de aparat din *L'Avventura*.

Totuşi, noua orientare a regizorilor de teatru poate fi citită şi ca un simptom de insatisfacție față de dramaturgia care se scrie astăzi. Filmele asupra cărora se opreşte Ivo van Hove „spun poveşti pe care nu le-am mai regăsit de atunci în teatru. [...] Subiectele lui Antonioni sunt aproape vizionare. Personajele lui, de asemenea. El scrie despre relații amoroase şi despre dificultatea de a le trăi, despre dificultatea de a fi şi a rămâne împreună într-o societate care se schimbă atât de rapid. La începutul anilor '60, Antonioni are drept sursă de inspirație industrializarea şi instaurarea unui nou mediu urban. Cincizeci de ani mai târziu, ne aflăm încă într-o nouă societate, care se modifică extrem de rapid. Este exact ceea ce mă interesează: felul în care se poziționează personajele în societate şi felul în care interacționează aceste poziții, tensiunile care se nasc între ele.“

Citându-şi precursorul, Ivo van Hove îşi începe spectacolul cu imagini ale noilor geometrii urbane (din Amsterdam, probabil, dar locul contează mai puțin): clădiri din sticlă şi oțel care se reflectă unele într-altele, spații de tranzit pustii, locuri publice fantomatice, lipsite de viață. E o secvență frumoasă în sine, dar fără consecințe însemnate în planul intimist (şi singurul semnificativ) al spectacolului.



Pe ecran: Karina SMULDERS şi Fedja VAN HUÊT – *Aventura*, versiunea Ivo VAN HOVE

Dominique BLANCHAR, Gabriele FERZETTI şi Monica VITTI în *Aventura* lui Antonioni

Abia când în acest mediu virtual e inserată o secvență inspirată din *La Notte* – *Lidia* vizitându-l pe muribundul *Tommaso* la spital – miza acestui fals *remake* începe să se precizeze.

„Îmi aduc aminte de imaginea cu Monica Vitti rătăcind pe străzi, înconjurată de imense clădiri albe" mărturiseşte regizorul în acelaşi interviu. Ideea alienării, pe care el o detectează în „miezul stilului vizual al lui Antonioni" rămâne, desigur, actuală, dar nu e neapărat şi substanța demersului său. Pentru *Antonioni project*, adevăratul centru de greutate îl constituie cuplul, cu microuniversul şi avatarurile lui.

Dublu efect de distanțare

La Rabozaal, spectatorul străin încearcă o dublă senzație de înstrăinare: unui „Antonioni" receptat în neerlandeză (pentru invitații de peste hotare, Holland Festival nu a prevăzut supratitrări!), i se adaugă surpriza reconfigurării masive a materialului narativ (atât cât se poate vorbi despre aşa ceva în cazul lui Antonioni). Voletele trilogiei nu mai pot fi identificate decât cu dificultate. Regizorul îşi motivează deciziile astfel: „Există, după părerea mea, nenumărate puncte comune între cele trei filme. Am combinat, aşadar, scenariile lor pentru a le putea juca împreună în prima parte a spectacolului. Apoi, în partea a doua, toate personajele se întâlnesc la petrecerea din *La Notte*, care dobândeşte astfel o importanță mai mare decât avea în film."

Rezultatul e credibil, în ciuda unui montaj derutant, sincopat, extrem de diferit de cel cultivat de Antonioni. Secvențe cruciale din filme sunt „uitate" în timp ce altele, episodice, sunt reinterpretate şi redimensionate. Distribuția nu-i oferă nici ea prea multe indicii celui ce încearcă să recupereze „epava" operei inițiale. Imposibil de găsit asemănări de ordin fizic între actorii lui Ivo van Hove şi creatorii efigiilor antonioniene: Vitti, Mastroianni, Moreau... Regizorul descurajează din start practica imitației, vizionarea filmelor neintrând, de fapt, în „sarcina de serviciu" a actorilor.

În cele mai multe cazuri, cinefilul are dreptate să se simtă trădat. Nu doar înfăţişarea, ci şi vârsta îi desparte pe actorii olandezi de prototipurile lor. Poate că numai Karina Smulders (ingenuă, cu un aer rătăcit, imponderabil) aminteşte de Monica Vitti în *L'Avventura*. Însă şi ea şi seducătorul Fedja van Huêt (*Sandro*) sunt mai tineri şi mai „carnali" decât actorii din film. Marieke Heebink (*Lidia*) şi Hans Kesting (*Giovanni*) par mai fanați şi trăiesc mai prozaic eşecul relației lor decât Moreau şi Mastroianni în *La Notte*. Întâlnirile lor, mereu ratate, se consumă în lungi secvențe statice, de sfâşietor plictis conjugal. Pe urmele lui Vitti şi Delon din *Eclipsa*, Halina Reijn (*Vittoria*) şi Jacob Derwig (*Piero*) formează un cuplu nevrotic, între ei funcționând un magnetism bolnăvicios, cu tatonări, reculuri şi regăsiri febrile.

Making off

Pentru regizor, nu numai lectura lui Antonioni, ci fiecare spectacol reprezintă un ***proiect***. Un proces care pune sub semnul întrebării pertinența repertoriului, adecvarea spațiului sau limitele receptării şi din care eşecul nu este niciodată exclus. Un critic îl defineşte cu formula: *„experience theatre"*. Încă din *Antigona* (montată la Eindhoven, în 1991), actorii jucau în jurul unei serii de mese, la care şi spectatorii erau invitați să ia loc. Şi în *Koppen* (după filmul *Faces* al lui John Cassavetes), spațiul era complet unificat: pretutindeni se găseau doar paturi în care publicul trebuia să se întindă (mai mult, cuplurile erau separate). În spectacole mai recente, *Opening night* sau *Tragediile romane*, publicul (ori numai o parte a lui) este integrat în spațiul de joc, devenind în egală măsură martor şi prezență decorativă (pentru ceilalți spectatori, care ocupă locuri în sală).

Odată cu *Antonioni project*, van Hove şi Versweyveld valorifică din nou atuurile privirii frontale. Scena devine un *landscape* pe care privirea poate flana, o suprafață

Secvența de la Bursă din *Eclipsa*, versiunea Ivo VAN HOVE

pe care memoria individuală poate zăbovi, când complet debusolată, când „păcălită" de un detaliu familiar, încercând să reordoneze piesele *puzzle*-ului mental propus de regizor.

Grație poziției sale frontale, spectatorul-martor poate cuprinde dintr-o privire spațiul organizat într-un mod insolit. Camere video, computere, ecrane şi accesorii tehnice împânzesc platoul, dar prezența lor nu inhibă, dimpotrivă, are rolul „de a face regimul *live* încă şi mai puternic". „Acțiunea interpretată în direct rămâne întotdeauna în coprezență cu ecranele care o difuzează" pretinde van Hove. „Pentru mine, tehnica video este un instrument teatral al epocii noastre, aşa cum era masca, de exemplu, pentru timpurile tragediei greceşti". Ceea ce în viața cotidiană alienează, în teatru poate apropia şi stimula.

Coridorul îngust dintre public şi scenă e ocupat de pupitrele echipei tehnice, iar în fața actora, actorii, aşezați pe canapele, se relaxează ori îşi pregătesc „intrarea" în scenă. E şi spațiul în care van Hove rescrie, de pildă, o celebră secvență din *Eclipsa*: brusc, fără tranziție, actorii devin nişte brokeri eleganți din zilele noastre, care se agită, telefonează, negociază. Operatorii continuă să îi filmeze, iar editorii de imagine să-şi vadă imperturbabili de comenzile şi monitoarele lor.

Regizorul proiectează prima parte a spectacolului, construită din secvențe mai degrabă statice, pe un platou aproape gol şi un fundal *blue-key*. Actorii sunt filmați continuu, cultivând prin urmare un joc fin, de prim-plan. Americanul Tal Yarden, specialist în multimedia, suprapune siluetele lor peste cadre captate în exterior. Imaginea virtuală e redată simultan, în diferite versiuni de montaj, pe ecranul-plasmă de deasupra scenei şi pe monitoarele computerelor. În acest mod este recreată,

de pildă, secvența croazierei pe mare din *Aventura*, în cursul căreia Anna dispare, pretext pentru ca relația dintre *Claudia* şi *Sandro* să se înfiripe.

Ivo van Hove destabilizează constant aşteptările spectatorilor, creând mici insule de haos în interiorul unui scenariu aparent perfect controlat. O modalitate de a face acest lucru este, de pildă, folosirea *travelling*-ului circular pentru a marca momentele de tensiune emoțională ori rupturile dintre personaje. Un dialog firesc, filmat în cadre fixe, poate „sări în aer" datorită mişcării de aparat accelerate şi concentrice, la capătul căreia imaginea deraiază literalmente, făcând loc improvizațiilor grafice ale lui Tal Yarden.

„Încerc să provoc întotdeauna erupția emoției" spune regizorul. În *Proiect Antonioni*, acest lucru se întâmplă în chipuri neaşteptate, de pildă, prin secvențe-rapel. Moartea lui *Tommaso* (anticipată de secvența de la începutul spectacolului) e sugerată în partea a doua printr-un lung moment de linişte, instalată subit în toiul petrecerii din *La notte*: peste scena luminată în tonuri de roşu, coboară lent, ca un omagiu sfâşietor, uriaşe lampadare de hârtie.

Mult mai fluentă şi mai animată, serata extravagantă (cu droguri, măşti şi baloane albe) se defăşoară simultan pe mai multe niveluri şi planuri. Pe platou e figurată ingenios şi o piscină, o orchestră care cântă jazz live se înghesuie pe o platformă înălțată, în timp ce dincolo de o fereastră e proiectată în buclă imaginea unui cal alături de jocheu. În stânga, câțiva pereți figurează labirintul casei şi spațiile în care personajele se caută, se ascund, se îmbrățişează, fac dragoste... Travellingul circular este abandonat, iar instrumentul predilect de filmare e aici brațul mobil, care permite captarea într-un singur cadru a acțiunilor din mai multe spații. Finalurile succesive (cele trei cupluri, în lungi conversații despre eşecul relației lor) sunt filmate undeva în culise, dar proiectate pe ecranul-cortină, proporțiile imaginii creând un straniu efect de lupă.

Generic de final

Dacă lui Antonioni i s-a reproşat adesea că „nu ştie să filmeze sexul" Ivo van Hove nu se dovedeşte nici el prea abil. Apropierea fizică are întotdeauna în spectacolele sale un côté brutal, care exclude satisfacția şi tandrețea. Simptom al imposibilității noastre cronice de a comunica şi de a consuma cu adevărat o relație. Şi totuşi, în *Antonioni project*, regizorul contrazice în chip neaşteptat însăşi tonalitatea deprimantă a trilogiei pe care o rescrie. După ce, montând cu mare succes *Visul unei nopți de vară*, avusese revelația nevoii de căldură umană a publicului, Ivo van Hove oferă din nou un pretext de comuniune şi speranță. În finalul spectacolului, el ni-i arată pe *Patrizia* şi *Ettore*, părinții *Valentinei* din *La Notte*, luând cina împreună, într-o atmosferă intimă, plină de tandrețe şi umor. Peste ultimele lor replici, cortina-ecran se ridică şi cei doi sunt surprinşi de prezența celorlalți actori, care le zâmbesc, ținându-se de mână.

Proiectat la Cannes în 1960, *L'Avventura*, primul volet al trilogiei lui Antonioni, a intrat în conştiința ca obiect al unei „bătălii homerice" (Alain Rémond, *Dictionnaire des films*). Cincizeci de ani mai târziu, Ivo van Hove deconstruieşte şi reconfigurează piesele arhivei sale afective, în căutarea unor răspunsuri personale la dilemele formulate de regizorul italian. Rezultatul are toate calitățile şi slăbiciunile unui *puzzle* perfect asamblat: uimeşte, dar nu produce nicio revoluție. Concluzia se datorează, în mod paradoxal, poate chiar excesului de tehnologie. În loc să îi permită accesul la detalii, în microcosmul relației de cuplu, recursul la multimedia obține, până la urmă, doar o atenție flotantă din partea spectatorului incapabil să decidă care dintre cele două planuri ale montării (*real* şi *virtual*) e mai puternic sau mai convingător.

Adriana TEODORESCU

Subotica – paradisul poveştilor

Nu ştiu alţii cum sunt, dar pentru mine **Festivalul Internaţional al Teatrelor pentru Copii de la Subotica, Serbia**, reprezintă un paradis al poveştilor. De şaisprezece ani, micul burg sârbesc este la fiecare sfârşit de mai gazda uneia dintre cele mai importante întâlniri profesionale de nivel internaţional ale responsabililor cu perpetuarea poveştilor, spuse – cum altfel? – cu păpuşi, marionete şi tot felul de obiecte animate. De la ediţie la ediţie mă hrănesc cu amintirile şi corespondenţa purtată cu cei mai sinceri şi inocenţi artişti de teatru – păpuşarii, fie ei actori, regizori, scenografi, dramaturgi, teoreticieni, directori, tehnicieni, muzeografi. Structurat pe două paliere – *on* şi *off* – programul Festivalului permite participanţilor, chiar îi îmbie, să cunoască oraşul, să descopere cât mai multe spaţii nu neapărat culturale, să îndrăgească iremediabil „specificul locului", al unui oraş mai mic decât un cartier bucureştean, în care convieţuiesc sârbi, unguri, muntenegreni... Secţiunea *off* se desfăşoară afară, pe scena amplasată strategic în centrul civic, unde, de dimineaţă şi până seara târziu, trupe de profesionişti sau amatori, copii şi adolescenţi atrag numeroşi privitori, indiferent de oră. Străjuită de Primărie – bijuterie arhitecturală construită între anii 1908 şi 1910 cu turnuri şi creneluri ce amintesc de perioada habsburgică – agora Suboticei se deschide turistului cultural, aşa cum suntem noi la festival, cu terase de unde, cu o cafea (*mala? velika?* mă întreabă totdeauna zâmbind ospătarul) sau cu o *jelen pivo* (bere blondă) în faţă poţi admira în linişte clădiri, monumente, galerii de artă şi vitrine împodobite cu fotografiile absolvenţilor de liceu. Asta până vineri, când este celebra şi zgomotoasa paradă a liceelor, unde toţi absolvenţii, purtând tricouri personalizate cu însemnele clasei sau ale profilului respectiv, defilează prin tot oraşul acompaniaţi de o orchestră de alămuri şi se opresc din loc în loc dansând cu patos pe ritmuri balcanice în care recunosc *Ciocârlia* şi motive muzicale din Goran Bregovič. Impresionantă această sărbătoare a comunităţii care se mândreşte cu tinerii săi şi pe care-i aplaudă şi a doua zi, sâmbătă, când defilează din nou, dar de data aceasta îmbrăcaţi la „patru ace", cântând cu toţii (şi sunt vreo 5–600!) *Gaudeamus* împreună cu profesorii lor, îndreptându-se către locul „marelui bal".

În fiecare an, directorul şi selecţionerul Slobodan Markovič caută şi găseşte cea mai potrivită formulă de festival, atent la evoluţia mişcării teatrale internaţionale, dar şi la nevoile urbei în care trăieşte. Astfel, dacă anii trecuţi spectacolele din competiţie au fost dominate de invenţii regizorale „de laborator" aplicate pe poveştile universale ale copilăriei (de exemplu, la ediţia din 2008, *Scufiţa Roşie,* în viziunea lui Jaroslaw Antoniuk – producţie a Teatrului Dramatic şi de Păpuşi din Lomža, Polonia – a fost distinsă cu Premiul de Regie, iar *Mica sirenă* a Teatrului de păpuşi din Bratislava, Slovacia, a primit Premiul pentru Fantezie) sau de abordări curajoase şi reuşite ale partiturilor teatrului clasic (tot în 2008, *Grand Prix* a fost câştigat de

Exponat din Muzeul „Obrazțov“

Teatrul de păpuşi din Tallin, Estonia, pentru *Jucătorii* după Gogol, în regia lui Yevgheni Ibraghimov – la ediţia din 2009, preşedinte al juriului –, iar în 2007, Premiul pentru Regie a fost câştigat de Oleg Žugžda de la Teatrul de Păpuşi din Grodno, Belarus, pentru *Macbeth* după Shakespeare, spectacol care a fost prezent şi la festivalul de la Alba Iulia), anul acesta au predominat spectacolele inspirate şi axate pe specificul naţional şi popular, prin expunerea în faţa unui public eterogen a spectaculosului din fiecare zonă etno-folclorică prezentă la Subotica. Aşadar, *Grand Prix* a fost adjudecat de Teatrul pentru Copii al Republicii Serbia din Banja Luka (Bosnia-Herţegovina) datorită excepţionalului ***Folclor magic***, o impecabilă pledoarie pentru această provincie din Balcani. Un spectacol construit din te miri ce – din roţi de car, din jug de boi, ceaun, ştergare, furci, linguri, troace, târne şi alte obiecte folosite în orice gospodărie „de la ţară" –, din câteva povestioare acompaniate de muzică *live* şi şase tineri cu poftă de joc. Atât i-a trebuit regizorului Bonjo Lungov să construiască un „brand de ţară" şi un spectacol total, cu care păpuşarii din Banja Luka vor colinda lumea în „sezonul de toamnă" al festivalurilor. O istorioară populară a ales, fiind recompensat cu Premiul de Regie, şi Vladimir Biryukov: spectacolul ***Poveste de iarnă*** al Teatrului Regional de Păpuşi din Penza, Rusia, o înduioşătoare pildă cu Sfântul Nicolae. Deşi limba rusă nu este punctul meu forte (şi nu numai al meu!), nu cred că într-o altă limbă putea fi spusă mai emoţionant. Copiii de lângă mine au înmărmurit, iar la final, cu mic cu mare ne-am repezit să atingem păpuşile

şi pe cei ce le însufleţiseră. Erau din lemn, aşezate frumos pe o troică... Tot din Rusia, din îndepărtata Khakassia, Teatrul de păpuşi „Skazka" din Abakan a venit cu nişte păpuşi stranii, din piele, pânză şi lemn (scenograful Aleksandr Alekseev a primit Premiul pentru realizarea păpuşilor) spre a povesti despre un erou popular ce trece „dincolo" (pe scenă, „tărâmul celălalt" era marcat de o simplă sfoară care vibra) spre a-şi onora valorile morale în care crede necondiţionat. Poate că unul dintre motivele succesului acestor spectacole este tocmai credinţa populară şi naţională în aceste valori umane universal-valabile... La polul celălalt, viaţa noastră de zi cu zi este studiată şi reconfigurată teatral cu mijloacele de expresie proprii teatrului de animaţie. Acelaşi regizor care a montat *Folclor magic*, Bonjo Lungov, realizează la Teatrul pentru Copii şi Tineret din Skopje, Macedonia, un spectacol în care personajul principal este telefonul. Aparent auster, cadrul scenografic se aglomerează până la sufocare cu componentele telefoanelor ce ne conduc viaţa. Plin de imaginaţie şi dinamism, fără cuvinte, dar cu „sunete polifonice", spectacolul macedonenilor a ridicat sala în picioare (lucru neobişnuit „la ei"). Un mare succes a fost şi producţia bulgarilor de la Teatrul „Atelie 313" din Sofia, ***Celălalt eu*** – examen de absolvenţă al tinerilor păpuşari bulgari, o demonstraţie de imaginaţie şi animaţie a propriilor trupuri, pentru care au primit Premiul Colectiv de Interpretare. Din ce în ce mai numeroase, spectacolele „de cameră", cu unul sau doi actori, tind să devină o secţiune aparte. De la apreciatul marionetist spaniol Jordi Bertran

(Premiul de interpretare) şi de la jovialul american Jim Gamble (care anul trecut a primit premiul *Mali Princ/Micul Prinț*, dar comoția cerebrală suferită nu i-a permis decât la această ediție să ne încânte cu măiestria sa) la „next generation", reprezentată de japonezul Noriyuki Sawa (Premiul de interpretare), franțuzoaica Barbara Melois, israelianul Pablo Ariel şi austriaca Karin Schäfer, recitalurile marionetiştilor recâştigă terenul abandonat multă vreme numai prin cabarete şi teatre experimentale. Trecerea de la aceste recitaluri la spectacolele complexe o fac cei doi unguri de la Pecs cu ai lor haioşi ***Trei purceluşi şi lupul***, un spectacol plin de umor şi inventivitate.

Cu patru spectacole pe zi (în secțiunea competițională) din Slovacia, Polonia, Serbia, Croația, Rusia, Japonia, România, Cehia, Bulgaria, Ucraina, Macedonia, Bulgaria, Franța, Ungaria, Spania, asezonate cu expoziții de scenografie şi de grafică, proiecții de filme, lansări de carte, conferințe despre teatrul de păpuşi şi despre dezvoltarea instituțională, spectacole stradale, Subotica forfoteşte de teatru, de cultură. Prezenți în număr foarte mare, spectatori de toate vârstele au venit constant la spectacole, iar pe mulți dintre ei i-am revăzut şi la celelalte activități ale festivalului, mai ales la expoziția itinerantă a Muzeului Obrazțov, o oportunitate de a vedea „pe viu" câteva dintre cele peste patru mii de exponate ale muzeului ce poartă numele marelui păpuşar rus. Cartea sa, *Profesiunea mea*, fundamentală pentru toți păpuşarii lumii, a fost la mare căutare şi preț de câteva ceasuri s-a discutat despre importanța păpuşilor şi a teatrului în viața noastră. Concluzii? În teatrul de păpuşi, lumina încă vine de la Răsărit.

Ceremonia de închidere a Festivalului, ca şi cea de deschidere, se desfăşoară elegant şi simplu. Un moment emoționant a fost la gala de decernare a premiilor când directorul teatrului din Banja Luka, Pregrag Bjelosevič, i-a mulțumit lui Slobodan Markovič (muntenegrean de origine) pentru că în perioada cruntului război ce le-a decimat nația, acesta le-a oferit scena din Subotica pentru a-şi putea continua activitatea. Păpuşarii, prin natura artei lor, sunt oameni modeşti. Pentru ei păpuşa este vedeta şi spectatorul este suveran. Am intuit aceasta, dar acum este o certitudine. Cocteilul de închidere este presărat cu zâmbete, felicitări, strângeri de mână, schimburi de adrese şi mulțumiri adresate organizatorilor. Între două pahare cu bere/vin, protagoniştii festivalului desfăşurat pe parcursul a şapte zile uită de premiile câştigate sau pierdute în această seară şi profită de timpul rămas pentru a-l petrece împreună. Ne înțelegem cu toții din priviri, ne salutăm în ce limbă nimerim, dar gestul abia schițat al capului este perceput şi recepționat cu promptitudine. „Hi! I'm Adriana from Romania, Craiova." „Zdravo! Ia sam Ivana iz Subotica. Dobro?" „Dobro!", zic eu zâmbind. În acelaşi timp, Slobodan Markovic îşi deschide larg brațele către prietenul său de-o viață, Eustațiu Gregorian: Grigoritzu moi! Emoționant şi grăitor gestul unui breslaş către scenograful român (care a montat cu regizorul Silviu Purcărete spectacolul *Corbul* după Gozzi la Teatrul de Păpuşi din Subotica şi care a făcut parte din juriile diverselor ediții ale Festivalului a cărui siglă a creat-o). Admir această castă, unde profesioniştii sunt recunoscuți indiferent de motivele derizorii care i-ar putea despărți. Sunt uniți, dedicați artei păpuşăreşti, modeşti, talentați... Pentru că, aşa cum spune eminentul teatrolog polonez Henryk Jurkowski, teatrul de animație înseamnă imaginație, demnitate, glorie.

Veronica DOBRIN

Un festival ce merită a fi cunoscut

De 13 ani, Teatrul Dramatic şi de Copii „Vasil Drumev" din Shumen (Bulgaria), organizează anual, în luna mai, **Festivalul Internaţional de Dramaturgie Contemporană**, intitulat **Nova balgarska drama (Noua dramaturgie bulgară)**.

Relaţiile dintre Teatrul „Maria Filotti" din Brăila şi Teatrul din Shumen sunt bazate pe evenimentele istorice ale sfârşitului de secol XIX, când Brăila a adăpostit şi protejat fruntaşii revoluţionari bulgari: Hristo Botev, Vasil Levski, Ivan Vazov, Dobri Voinikov ş.a. În acea perioadă a luat fiinţă la Brăila Societatea Culturală Bulgară care a devenit ulterior Academia Bulgară de Ştiinţe. Dobri Voinicov, născut la Shumen, în urmă cu 170 de ani, a pus bazele teatrului bulgar, întemeind în 1865 la Brăila o trupă de teatru, scriind piese de teatru, compunând muzică. Printre piesele prezentate publicului brăilean în acea perioadă se numără *Botezul curţii din Preslav, Contesa Raina, Velislava*. Cea mai cunoscută piesă, *Civilizaţia prost înţeleasă*, a fost scrisă la Brăila în 1871 în timpul exilului. Piesa se află şi în prezent în repertoriul teatrului din Shumen şi a fost prezentată de curând pe scena Teatrului *„Maria Filotti"*.

Teatrul „Vasil Drumev"

În memoria lui Dobri Voinikov a fost montat în foaierul teatrului brăilean, în prezența oficialităților ambelor orașe, un basorelief ce-i înfățișează chipul. Totodată, au fost stabilite puncte de colaborare culturală între orașul Shumen și orașul Brăila. Așa se explică prezența mea la festivalul organizat la Shumen, oraș cu tradiții culturale și rădăcini istorice, cunoscut fiind că se află pe vatra fostei capitale a primului regat bulgar,Veliki Preslav, de acum 1300 de ani, iar in apropiere este ridicat Monumentul UNESCO de la Madara, *Călărețul trac*, a cărui imagine va figura pe viitoarea monedă euro a Bulgariei.

Festivalul teatral de la Shumen are două componente: creație si interpretare. Anual, peste 40 de piese de teatru, creații noi intră în competiție sub genericul AUTORII PROPUN. Cele mai bune texte sunt selectate pentru a fi tipărite. Am primit de la organizatori volumele cu piesele selectate în ani 2000–2008.

Juriul ediției din acest an – compus din dramaturgi, teatrologi, regizori, cronicari având ca președinte pe Todor Kolev, personalitate a vieții teatrale din Bulgaria – a acordat Premiul pentru Creație Verei Nastrom, o tânără născută în orașul Shumen și căsătorită în Suedia. Piesa de teatru premiată, intitulată ***Totul este in ordine***, a fost oferită cu titlu gratuit Teatrului „Maria Filotti", iar regizoarea Dobrina Haralampieva – directoarea Teatrului Mic din Sofia – s-a oferit s-o regizeze.

Scenă din *Sfeșnicul de fier*, Teatrul din Prilep (Macedonia)

Sperăm ca la începutul anului 2010 să asistăm în Brăila la premiera absolută a acestei creații recent premiate. Alte cinci piese de teatru, selectate de juriu, urmează să apară în volumul anului 2009. Autori: Ecaterina Limonkaeva, Eana Dobreva, Zdrava Kamenova, Petea Baseva, Koliu Karagheorghiev.

Secțiunea de interpretare a adus în scenă 14 titluri de spectacole aparținând unor autori bulgari contemporani consacrați, cum ar fi Konstantin Iliev, Hristo Boicev, Elin Pelin prezentate de teatre din Bulgaria, Macedonia şi Grecia. Au fost prezente în festival Teatrul din Sofia, Teatrul „Racio Stoeanov" din Gabrovo, Teatrul „Nicola Vaptarov" – Blagoevgrad, Teatrul Dramatic „Masalitinov" – Plovdiv, Teatrul „Gheo Milev" – Stara Zagora. Teatrul Nou şi Teatrul Mic din Sofia, Teatrul „Stefan Kirov" – Sliven, Teatrul „Sava Ogneakov" Ruse, Teatrul Independent „Solun" – Grecia şi Teatrul „Voidan Cernodrinski" din Prilen, Macedonia.

Trei spectacole mi-au reținut atenția: ***Formele puterii*** – un spectacol-manifest, autor Stanislav Stratiev, prezentat de trupa independentă „Solun" din Salonic – Grecia, ***Orchestra Titanic*** de Hristo Boicev, Teatrul Dramatic „Sava Ogneacov" – Russe şi ***Frumusețea doarme*** de Tedy Moscov, Teatrul Mic din Spatele Canalului Sofia.

Juriul, prezidat tot de Todor Kolev, a acordat premii pentru:

– Cel mai Bun Spectacol, oferit de Primăria oraşului Shumen, spectacolului ***Frumusețea doarme***, regia Tedi Moskov, Teatrul Mic din Spatele Canalului Sofia.

– Cel mai Bun Regizor – oferit de Fundația „Nova Balgarsca drama" regizorului **Tedy Moskov** pentru spectacolul *Frumusețea doarme.*

– Premiul pentru Scenografie, oferit de Ministerul Culturii din Bulgaria, arhitectului **Zarco Uzunov** pentru spectacolul *Amarantos* de Dimiter Kabakov Teatrul Nou din Sofia – *Lacrimi şi râsete.*

– Premiul de Interpretare pentru Cel mai Bun Rol Masculin, oferit de Uniunea artiştilor din Bulgaria, actorului **Kadri Habil** pentru rolul *Luko* din spectacolul *Orchestra Titanic*, autor Hristo Boicev, Teatrul Dramatic „Sava Ogneakov" Ruse.

– Premiul pentru Interpretare Feminină, acordat de Uniunea Artiştilor din Bulgaria, **Elena Azalova**, pentru rolul *Sara* din spectacolul *Ivan Sisman* de Kamen Zidarov, Teatrul „Geo Milev" din Stara Zagora

– Premiul dat de *Radio Forte* din Shumen a distins colectivul **Teatrului Dramatic „Racio Stoeanov"** din Gabrovo pentru spectacolul muzical-coregrafic *Tatul* de Gheorghe Karaslavov.

De ce mi s-a părut un festival ce merită a fi văzut?

1. Pentru preocuparea de a încuraja de peste 13 ani creația contemporană din domeniul teatrului, confirmată astăzi prin prezența la Festival a celor mai importante teatre profesioniste din Bulgaria şi din zonele învecinate din Grecia şi Macedonia.

2. Pentru portofoliul mare de piese contemporane, publicate până în prezent în 8 volume, 48 titluri de piese noi.

3. Pentru participarea afectivă a sponsorilor care trimit la finalul fiecărui spectacol mesaje însoțite de frumoase buchete de flori.

4. Pentru competența actualului director al Teatrului „Vasil Drumev" din Shumen, actorul Ilia Raev, actor la Teatrul Național din Sofia şi de curând director al teatrului din oraşul său natal şi al Festivalului.

Biblioteca Județeană
MUREŞ
TÂRGU MUREŞ

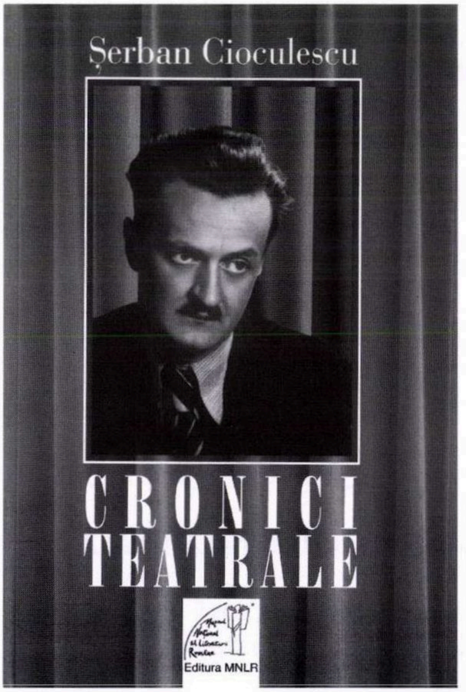
CĂRŢI DE TEATRU

Mircea MORARIU

Şerban Cioculescu – critic de teatru

„Un vestigiu preţios de pe vremea criticilor normali" – astfel l-a calificat odinioară Marin Sorescu pe octogenarul Şerban Cioculescu, într-un articol apărut în revista *Ramur*. Cu această caracterizare a socotit util să înceapă capitolul consacrat autorului *Vieţii lui I.L. Caragiale*, Nicolae Manolescu în *Istoria critică a literaturii române – 5 secole de literatură,* mai departe apreciind că felul de critică literară practicat de Şerban Cioculescu se individualizează prin maiorescianism, cartezianism, luciditate, rezistenţă la cântecul de sirenă al unor metode seducătoare, dar trecătoare, ce ar presupune abandonul „criteriului subiectiv al valorii şi al gustului în favoarea tratării operei ca un obiect cultural".

Recunosc că până la apariţia volumului de ***Cronici teatrale*** (Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Bucureşti, 2008), volum îngrijit de Simona Cioculescu, nora scriitorului, aproape că nu ştiam că editorul lui Caragiale a practicat cronica dramatică. Nu am fost însă deloc mirat să aflu acest lucru, fiindcă în perioada interbelică, dar şi înainte, şi după aceea, un număr apreciabil de condeie de cea mai bună calitate, cu mari performanţe în alte domenii – romancieri, poeţi, dramaturgi, critici literari – au scris despre teatru. Exemplele cele mai semnificative au fost Liviu Rebreanu, Camil Petrescu ori Tudor Vianu. Ultimii doi au depăşit etapa de comentatori ai fenomenului teatral curent, au fost notabili teoreticieni, toţi trei au condus, mai lungi sau mai scurte perioade, Teatrul Naţional din Bucureşti. Experienţa lor, anvergura intelectuală au fost profitabile pentru dinamizarea cronicii curente, iar consultarea scrierilor lor e obligatorie pentru comentatorul de azi al teatrului.



Şerban Cioculescu nu a fost un împătimit al cronicii de teatru, cum nu a fost nici al spectacolului teatral propriu-zis. A scris cronică puţină vreme, în perioada septembrie 1945–ianuarie 1947. S-a apropiat de respectivul gen publicistic nu din pasiune, nici din motive frivole, ci pentru a răspunde solicitării prieteneşti a lui Tudor Vianu care l-a rugat să „asigure" rubrica de specialitate la un cotidian nou înfiinţat, pe nume *Semnalul*, condus de Sebastian Şerbescu. În această calitate a scris un număr de 24 de texte, ultimul datând din ianuarie 1947, apărut însă în *Liberalul,* căci criticul a fost nevoit să se despartă de publicaţia în care se exersase până atunci, din cauza „cenzurii interne a gazetei" care „înţelegea să ştirbească deplina libertate a criticii. Ţineam prea mult la aceasta, ca să o pun în cumpănă cu plăcerile pe care mi le-au produs lumina rampei şi nenumăratele

experiențe ale scenei, în decurs de o stagiune şi la începutul celei de-a doua. N-am şovăit nicio clipă. Am plecat fără regret, dar am păstrat o bună amintire frământărilor primei noastre scene şi ale celorlalte 23 din Capitală, pentru frecventarea cărora un singur cronicar, oricât de activ şi de mobil era, din păcate, insuficient", mărturisea Cioculescu într-un text datat 9 martie 1981, intitulat *Amintiri teatrale,* şi tipărit deja în două ediții ale *Amintirilor*, îngrijite tot de Simona Cioculescu, apărute în 1981 şi în 2007 şi reprodus şi în volumul ce face obiectul acestor însemnări. Tot în prezentul volum a mai fost inserat eseul *O simplă întrebare – Criza teatrului nostru* din 1942, dar şi studiul *Întâia noastră comedie originală – Sfatul familii* (sic!) din anul 1958, apărut în volumul *Varietăți critice* din anul 1966.

Perioada în care Şerban Cioculescu a scris cronica teatrală a fost una dintre cele mai agitate ale istoriei contemporane româneşti. Erau ultimii ani de existență ai companiilor particulare. Ofensiva politrucilor comunişti, care se exersau în vederea preluării totale a puterii, după abdicarea forțată a Regelui Mihai, era dintre cele mai apăsătoare. Cenzura, de asemenea. Cioculescu a adus în spațiul criticii teatrale nu doar rigoarea, cartezianismul şi maiorescianismul ce l-au făcut unul dintre cei mai importanți critici literari, ci şi rectitudinea morală. Nu a fost intimidat de ascensiunea rapidă a lui Aurel Baranga, debutant în dramaturgie cu piesa *Bal la Făgădău,* trecut de partea comuniştilor (Baranga va fi cel care va scrie versurile primului Imn de Stat al Republicii Populare Române), îi va comenta cu spirit critic creația şi îşi va începe cronica la *Nevasta pantofarului* (*Minunata pantofăreasă*) în felul următor: „Slavă Domnului! Înzestratul scriitor spaniol Federigo (sic!) García Lorca, ucis de franchişi, pentru ideile lui politice, nu a scris teatru propagandistic!". Şerban Cioculescu va saluta însă deschiderea *Teatrului Muncitoresc* nu din oportunism, ci fiindcă era convins de misiunea pedagogică a artei teatrului şi de rostul acesteia în educarea unei consistente părți dintre locuitorii Bucureştiului.

Criticul teatral e îndatorat celui literar. De unde atenția cu care primul zăboveşte asupra textului dramatic. O face atunci când dă seama despre premiere absolute cu texte de Alexandru Macedonski (*Le fou?*), Camil Petrescu (*Mitică Popescu*), Mihail Sebastian (*Ultima oră*, reprezentată postum), Felix Aderca (*Zburător cu negre plete),* Mircea Ştefănescu (*Casa cu două fete, Rețeta fericirii*), Alexandru Kirițescu (*Dictatorul),*Tudor Muşatescu (*Madona, Al 8-lea păcat, Profesorul de franceză*), Anton Bibescu (*Cine e nebun?*), Lucia Demetrius (*Turneu în provincie*), Tudor Şoimaru (*Furtună în Olimp*). Dar şi când va scrie despre piese clasice, asemenea *Strigoilor* lui Ibsen, *Macbeth*-ului shakespearian, textului lui Lorca deja menționat, ori despre *Înşir'te mărgărite* de Victor Eftimiu. Cioculescu vede în regizor „un colaborator" al dramaturgului şi nimic mai mult, nu este, în chip evident, adeptul inovațiilor regizorale. De unde felul în care e comentat celebrul *Macbeth cu măşti* al lui Ion Sava: „Spectacolul a fost plastic, dar nu a fost decât atât: o solicitare vehementă a ochiului, cu un amestec neobişnuit de satisfacție şi de iritări". Nu îşi va schimba opinia nici în anul 1981, când toată lumea teatrală românească va socoti montarea lui Ion Sava drept un moment crucial în teatralizarea teatrului românesc, iar în *Amintirile teatrale* îl va numi „o catastrofă". Jocul actoricesc e comentat cu rigoare, nimeni din distribuție nu e uitat, nu e trecut la „şi alții", chiar dacă adesea calificativele sunt, în chip limpede, de circumstanță. Nu şi gratuite.

Cronicile teatrale ale lui Şerban Cioculescu au meritul de a surprinde viața artistică bucureşteană din perioada respectivă (criticul comentează deopotrivă spectacole de operetă). Lectura lor e dintre cele mai utile.

Şerban Cioculescu, *Cronici teatrale*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, Bucureşti, 2008.

În numele echilibrului

Malițioşii sunt mereu pregătiți să ne spună că atât criticii, cât şi istoricii de teatru sunt recrutați dintre acei oameni care, fără doar şi poate, şi-ar fi dorit să facă o carieră artistică, numai că, lipsiți de talentul necesar, s-au văzut obligați să se mulțumească cu statutul de personaje secundare ale romanului teatral. Drept pentru care îşi exersează histrionismul în colocvii, în cronici, în dezbateri, în cărți. Carevasăzică, li s-ar potrivi de minune exclamația din *Zazie dans le métro*, romanul lui Raymond Queneau, „vorbeşti, vorbeşti, atâta ştii să faci!“.

Prin întreaga sa conduită publică, dar mai cu seamă prin rigoarea academică, civilitate şi discreție, teatrologul ieşean Florin Faifer îi contrazice pe aceşti cârcotaşi de profesie. Politicos, timid, scump la vorbă, el a preferat să se exprime mai curând prin cărți. A preferat să tacă şi să facă. Aşa s-au născut volume precum *Dramaturgia între clipă şi durată* (1984), *Cordonul de argint* (1997), *Pluta de naufragiu* (2002). Pe neaşteptate însă, Florin Faifer irumpe, din când în când, în publicistică prin articole polemice, fundamentate pe idei limpezi şi ferme, impecabil argumentate şi în chip savuros puse pe hârtie. O face doar atunci când ceva l-a scos din țâțâni, când limitele bunului simț au fost încălcate grav, când glasul imposturii a devenit prea zgomotos şi când prostia uzurpatoare țipă prea grosier, ocupând locul adevăratei dezbateri din lumea ideilor teatrale.

Cartea ***Incursiuni în istoria literaturii dramatice româneşti – Regăsiri***, apărută în anul 2008 la Editura Universitas din Iaşi, mi se pare simptomatică pentru felul de a fi al lui Florin Faifer. O notă inserată în interiorul volumului ne înştiințează că „incursiunile care urmează nu sunt altceva decât filele unui curs“. E o privire de la catedră asupra unor scriitori care dau relief dramaturgiei româneşti. Acest avertisment e, în copleşitoare măsură, acoperit în fapte. Cartea reprezintă un curs universitar exemplar ce se adresează tuturor acelor studenți în a căror programă şcolară figurează disciplina *Istoria teatrului românesc*, iar consultarea ei mi se pare profitabilă nu doar pentru tinerii viitori artişti ce se formează la Universitatea de Arte „George Enescu“ din Iaşi, unde e profesor Florin Faifer. În paginile volumului, autorul rezumă cu o admirabilă capacitate de sinteză devenirea literaturii dramatice naționale, începând cu teatrul popular şi religios şi terminând cu Matei Vişniec. Ale cărui scrieri, bunăoară, Florin Faifer le examinează cu rigoare şi cumpănire, ştiind să spună unde e originalitate, unde e citare şi unde începe autocitarea. Semnatarul cărții nu se teme să îi acorde un număr rezonabil de pagini unui Aurel Baranga, de pildă, pe care cei mai mulți cercetători ar fi prudenți să îl mai citeze, darmite să îl analizeze din pricina unui anticomunism retroactiv. Nu înseamnă însă că Florin Faifer vorbeşte la modul indiferent despre semnatarul *Simfoniei patetice*. „În cronicile vremii se vorbea despre dimensiunea politică a teatrului lui Aurel Baranga. Numai că îndrăznelile, chiar emise cu dicție dezinvoltă, sunt mai mult de formă. E, ca să spunem aşa, o cutezanță plină de precauții. Totuşi, nu-i lipseşte autorului acuitatea unor sarcasme, exercitate – încă una dintre lecțiile lui Caragiale! – asupra unor şabloane ce înlănțuie gândirea. Sau, tot aşa, aluziile caustice la adresa unei optici neghioabe, de un dogmatism absurd dacă nu sinistru asupra procesului de creație. Numai că scriitorul, atunci când le aşternea pe hârtie, ştia că nu riscă mare lucru“. Cam la fel proceda Paul Everac (absent

din cartea lui Florin Faifer) cu piesele sale ce aveau drept personaje tot felul de directori generali adjuncţi care, vezi Doamne!, stârneau furia cenzorilor. Aşa a fost, de pildă, cazul piesei *A cincea lebădă*, a cărei reprezentare a fost o vreme întârziată, fapt ce a putut înşela până şi un comentator politic de talia lui Noel Bernard care, de la microfonul *Europei libere*, a sărit în apărarea textului cu pricina. Numai că Everac avea şi s-a folosit mai totdeauna cu folos de asul din mânecă numit *Un fluture pe lampă,* ignobil atac la adresa exilului românesc, al marilor lui valori, a cărui reprezentare i-a asigurat „persecutatului" de ieri şi de azi un regim special şi un portofel mereu doldora de bani. Nu e iertat, în schimb, oportunismul unui Victor Eftimiu, despre care Florin Faifer scrie: „La Victor Eftimiu, în pofida învăţăturii marxiste, cantitatea nu a generat calitate", avându-se în vedere detaliul că „după 1950, Eftimiu se orientează rapid, adoptând, în comedii şi drame slabe, lozincăria impusă de regim". Sunt amendate astfel pseudopiese precum *Halatul alb*, *Fetele Didinei* sau *Parada*.

„Filele de curs" ale lui Florin Faifer încep oarecum prea apăsat didactic, cu detalii biografice, continuă cu rezumarea pieselor şi cu judecăţi critice asupra acestora. Însă, atunci când te aştepţi mai puţin, apar formulări critice lapidare dar surprinzătoare, simptomatice pentru remarcabilul spirit critic al profesorului. Bunăoară, nu poţi să nu fii tentat să duci mai departe observaţia plină de miez referitoare la „replierea dramei în cuvânt" din *Răzvan şi Vidra*, ori să nu fii şocat de cât de bogată în sensuri e fraza „Inapţi de devenire sufletească, eroii comici ai lui Caragiale par să fi încremenit într-o devenire definitivă".

Capitolul final intitulat *Măsură pentru nemăsură*, cu supratitlul *Monolog înaintea căderii de cortină* mi se pare exemplar pentru felul hotărât în care Florin Faifer înţelege să ia atitudine faţă de falsele valori tot mai guralive din teatrul românesc. Care şi-au găsit sprijin în voci critice neşcolite, mincinos atente şi superficial internaute, care cred că suplineşti lectura printr-un click şi că nonvaloarea poate fi impusă prin succesul mimat, de export, consumat în cine ştie ce hrubă cvasiluminată din Paris ori din New York. Vocilor dereglate ale fătucilor care cred că băutul unor beri târziu în noapte şi spiritul de gaşcă le conferă autoritate, Florin Faifer le replică neiertător. „Să fie *altfel*, rezon! Dar să fie *numai altfel*, las rătăcirea asta duducilor zăltate, prompte în a-şi da poalele altfelităţii peste cap, şi junilor teribilişti, elitişti şi futurişti, aţâţaţi de dezmăţul formelor cu îndoielnic fond. În straşnica lor, de neîmblânzit, iactanţă, militanţii radicali ai *reformei* nu pregetă să arunce la coş cam tot ce ţine de trecutul de până adineauri. Revoluţia continuă... În jeturi acide sau cu violenţă necontrolată, cu prelungi strâmbături de nas ori cu ţâfnă mitocănească, adepţii alternativei, un pic agramaţi (dac-ar deschide un dicţionar ar vedea ce-i aia!), pariază nu rareori pe chestii care le satisfac gustul deviat, apetitul pentru extravaganţă: disonanţa, bizareria, bizarmonia".

Are ce căuta un astfel de pamflet într-un curs destinat viitorilor regizori, actori, teatrologi? Indiscutabil, da. E felul în care profesorul Florin Faifer a ales să le spună că adevărata literatură dramatică, teatrul adevărat e fundamentat pe emoţie şi că ea vine dinspre *story*, dinspre personaje, dinspre atmosferă. Şi nu din vulgaritatea sulemenită a prostituării teatrului profesată de duduci care demult nu au mai pus mâna pe o carte, dar au devenit, în schimb, selecţionere unice.

Florin Faifer, *Incursiuni în istoria literaturii dramatice româneşti – Regăsiri*, Editura Universitas XXI, Iaşi, 2008.

Îmi place Oana Pellea!

Desprind şi încerc să rezum, din ***Jurnal 2003–2009*** al Oanei Pellea, recent apărut la Editura Humanitas (Bucureşti, 2009), o însemnare datată 5.VIII.2007. Prilejuită de „plecarea“ lui Florian Pittiş. E, de fapt, vorba despre o amintire a actriţei. La un moment dat, după o reprezentaţie cu *Câinele grădinarului*, spectacol montat de Florian Pittiş la Teatrul „Bulandra“, în care juca şi Oana Pellea, regizorul i-a mărturisit actriţei că, odinioară, atunci când aceasta a dat concursul de intrare la marele Teatru bucureştean, el i-a notat evoluţia cu nota 4 (patru). Probabil că cineva i-a cerut să îşi justifice drasticul calificativ. „E netalentată şi nu-mi place!“, a spus Pittiş. În ceea ce mă priveşte nu cred că am spus vreodată, la fel de vehement precum marele actor, că Oana Pellea ar fi netalentată, dar îmi amintesc că demult – era prin 1984, iunie – când în sala „Izvor“ a aceluiaşi Teatru am văzut-o în spectacolul de absolvenţă cu *Bună seara, domnule Wilde!* nu mi-a plăcut foarte tare. Mi-am spus: „da, e fiica lui Amza Pellea, merge, dar nu e asemenea tatălui ei!“. Comparaţia era stupidă, „neprofesională“ dar...normală. La îndemână. Au venit spectacolele de la Piatra Neamţ, cele câteva spectacole bune din anii '90 de la „Bulandra“ – de *Trei surori* şi de *Poveste de iarnă* îmi amintesc de parcă le-aş fi văzut ieri –, a venit *Noaptea furtunoasă* de la „Odeon“ şi mi-am spus că Oana Pellea e o actriţă bună. Dar Oana Pellea nu s-a numărat printre preferatele mele. I se mai întâmplă şi criticului să aibă preferinţe, iar când s-a decis să scrie un text ceva mai puţin *comme il faut*, aşa cum e acesta, cred că îşi poate mărturisi şi el „defectele“.

Citind acum, în iunie 2009, *Jurnalul* actriţei, mi-am dat seama că „a fi mai bun“ a fost deviza ei zilnică. Nu doar în profesie, ci, înainte de orice, în viaţă. Iar dacă *Jurnalul* ei are cu adevărat valoare, aceasta nu trebuie căutată doar fiindcă el surprinde prin aceea că nu conţine „bârfe“ teatrale. Chiar m-a şocat neplăcut să constat că unii dintre cei care au recomandat cartea au insistat asupra acestui fapt. Nu ştiu de ce mai toţi, chiar oameni de bună condiţie intelectuală, cred că „bârfa“ e legea de existenţă, dacă nu de subzistenţă din teatru şi cred că orice actriţă se înrudeşte, fie şi numai de departe, cu Emilia Răchitaru. Nu spun ei acest lucru explicit, dar cam asta gândesc.

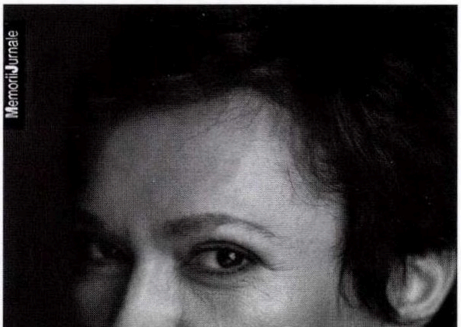
Valoarea *Jurnalului* Oanei Pellea nu se cuvine căutată nici în detaliul că din condeiul, sau, mă rog, din tastele computerului ei de scriitor neprofesionist au ieşit adesea fraze frumoase, atât de frumoase încât nu te rabdă inima să nu le mai citeşti o dată, să le subliniezi, ba chiar să le reţii. Important în cartea Oanei Pellea e felul în care se consemnează lupta ei cotidiană cu „carnea“ cu contingentul, apropierea de ceea ce ea numeşte „Marele Şef“ De Divinitate. Cred că o face altfel decât în apariţiile de la televizor care cam abundă în cruci făcute cu orice ocazie. Dar şi felul în care Oana Pellea notează întâlnirile ei cu semenii săi. Cu pământenii. Pe unii i-a pierdut pentru că aşa a vrut Marele Şef. I-a pierdut e însă doar un fel de a spune. Căci deşi „mama şi tata mă privesc râzând ...din două poze“ cu toate că despre Alexandru Paleologu şi despre Octavian Paler trebuie să scrie la timpul trecut, deşi Ileana Predescu, Gina Patrichi, George Constantin, Ştefan Iordache,

Florian Pittiş, Adrian Pintea sau Ovidiu Bose Paştina sunt şi ei acum în altă Lume, deoarece tot la fel, aşa a orânduit Marele Şef, exerciţiul zilnic de a fi mai bun a învăţat-o pe Oana Pellea să îi facă prezenţi. Rememorându-le învăţăturile, gesturile, cuvintele, vorbele, faptele, exemplul.

Acelaşi Mare Şef a învăţat-o pe Oana Pellea că un om mai bun e cel pe care îl „doare" Îl doare ţara, îl doare durerea ei, îl dor relele şi durerile semenilor, neputinţele, minusurile, invidiile lor. Nu înseamnă că pentru minusuri îi dispreţuieşte. Îi e doar ruşine pentru ei. Pe omul de bună credinţă îl doare trecerea anilor. Dar asta nu înseamnă că atunci când un an calendaristic ajunge la capăt ori când mai adăugăm un an în registrul de evidenţă al propriei existenţe trebuie să ne lamentăm. Nu tânguirea ne ajută să mergem mai departe şi să o facem cât de cât bine. A fost un an excepţional, va veni un an excepţional! Iată ce se cuvine să ne spunem nu ca să ne ameţim, ci spre a încerca să fim mai buni şi să ajungem mai aproape de superlativul acesta absolut. Şi aceasta nu fiindcă „e bine" să ne punem între paranteze puterea de judecată şi capacităţile de autoevaluare, ci fiindcă am încercat, ne-am străduit să fie astfel. Adică mai aproape de excepţional Sigur că nu am reuşit de-a binelea. Nu încape îndoială că în gestiunea personală au apărut şi lipsuri. Important e că ne-am străduit să fie cât mai puţine. Că am vrut să ne regăsim. Căutarea Marelui Şef presupune găsiri şi regăsiri. Regăsiri ale propriei individualităţi. Ale eului nostru nealterat.

Jurnalul Oanei Pellea mi se pare a fi înregistrarea eforturilor făcute pentru ca asemenea regăsiri să fie posibile. Printre instrumente se află şi Teatrul. Nu doar el. Dar se află şi Teatrul, graţie marilor sale valori. Graţie autenticilor săi artişti. Care se află „prin poduri, prin pivniţe, pe scene mari, mici, în ateliere, în săli de balet, opere, studiouri, platouri de filmare, la mese de scris, în săli de concert, biblioteci, edituri, circuri, pe străzi. Peste tot. Oameni care visează frumos, care creează, care nu dorm noaptea pentru un gest, un cuvânt, un sunet, o culoare, o formă, un cadru". Se pot chema Olga Tudorache ori Sanda Manu ori, simplu şi cvasi-anonim, Valerică. Oameni pe care îi găsim mulţumită *Jurnalului* Oanei Pellea.

Lecţia pe care o primesc e că e tare bine să vrem şi să încercăm să ne găsim şi să ne regăsim. Îmi place să îl citez adesea pe Constantin Noica, cel care spunea că lecţiile adevărate „se primesc", nu „se dau". Pentru lecţia pe care am primit-o, citind acest *Jurnal*, pot spune acum că îmi place Oana Pellea. Mai mult decât îmi plăcea înainte de lectura lui. E motivul pentru care am vrut să pun pe hârtie aceste cuvinte. Care numai recenzie, numai comentariu critic nu şi-au dorit să fie.



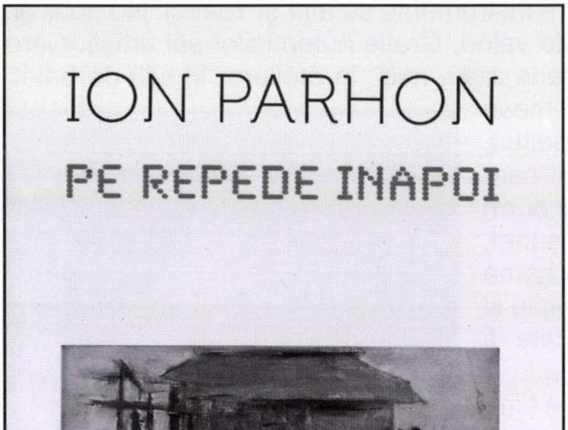
Oana Pellea, *Jurnal 2003–2009*,
Editura Humanitas, Bucureşti, 2009.

Constantin PARASCHIVESCU

Cronicar al vremii sale

Ion Parhon publică la Editura *Scrisul românesc* din Craiova al doilea volum după *Pragul iubirii* din 2004. Intitulat acum ***Pe repede înapoi***, el sintetizează impresii şi gânduri despre „două dimensiuni ale cunoaşterii", *Călătoria* şi *Teatrul*. Amândouă alcătuind un spectacol „binecuvântat şi seducător... menit să iscodească tainicele unghere ale memoriei şi să înaripeze imaginaţia".

Ştiindu-l critic de teatru, cine s-ar aştepta să găsească în paginile publicaţiei doar referinţe docte despre spectacole, analize şi ierarhizări în domeniu, va fi surprins să constate că, alături de subiecte consacrate diferitelor manifestări scenice, se întâlnesc multe altele din zone variate – de viaţă curentă, evenimente culturale şi sportive, referinţe etice şi sociale, anomalii cotidiene, paradoxuri, neprevăzute, etcetera. Un *seismolog*, dacă mi-e permis să spun aşa, sensibil la tot ce vede şi se întâmplă în jur, căruia nu-i e indiferent fenomenul acesta magic ce se cheamă, bun, rău, *existenţă*.



Există o expresie curentă în televiziune pentru cine vrea să vadă un episod anume dintr-o înregistrare pe casetă, numai pe la mijlocul ei – „mergi pe repede înainte". Domnul Ion Parhon a lucrat până anul trecut la TVR, în redacţia de teatru care s-a desfiinţat, şi cunoaşte foarte bine expresia, pe care o reia în titlu cu sensul invers, „pe repede înapoi", periplu pe zestrea de observaţii, gânduri şi amintiri ce doreşte să le comunice. E un boier bogat în spirit şi risipitor, care-şi înnobilează blazonul cu acela de cronicar neobosit şi fascinat al vremii sale. Cine îşi aruncă doar o privire pe sumarul celor 85 de titluri de la sfârşit, îşi va face o idee clară despre această bogăţie personală. Aspecte legate de viaţa teatrală – „Daruri shakespeariene în Bănie" sau „Din nou, la Craiova, cu Shakespeare" (despre festivalul organizat aici cu

piesele Marelui Will), „De ce nu vine Godot?" (trei spectacole diferite cu piesa lui Samuel Beckett) sau „Comedia este în criză?" (evaluare a unor texte originale mai cu „umor şi amar" din „FESTCO"), „Puricii cuceresc Europa" (turneu de vis cu spectacolul *Don Quijote* al trupei „Passe-partout" condusă de Dan Puric), „La un pas de «capitală culturală europeană»" (Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu, din 2006) sau „Privilegiul de a vedea *Unchiul Vanea*" („cel mai răscolitor demers teatral de pe scenele noastre", la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca), „Record de public la Arad" (la o ediţie a Festivalului de Teatru Clasic, al cărui selecţioner este) sau „De trei ori Hamlet" (o versiune din Japonia, alta din Elveţia şi a treia, nonverbală, de un tragism violent, din Republica Coreea).

Atinge puncte sensibile în practica unor făuritori de spectacole ce obişnuiesc „rescrierea" personală a textelor, ca şocantele versiuni ale ucraineanului Andriy Zholdak (*Hamlet. Visuri, Othello?!*) sau cele creatoare de polemici, dar şi de premii, ale lui Radu Afrim (recentele *Jocul de-a vacanţa, Omul pernă*). Reţine coincidenţa nostimă de la decernarea Premiului de Excelenţă actorului Ilie Gheorghe la Gala „Star 2006" din Bacău, când organizatorii au dezvelit în faţa teatrului o stea cu numele lui, iar pe bulevard fanii fotbalului scandau numele echipei favorite la un meci de cupă UEFA; „Stea-ua!" „Ce nume vor purta viitoarele stele de pe bulevardul din faţa teatrului băcăuan? „se întreabă autorul (de numele unora am auzit, dar de alte stele figurate în faţa teatrului, nu).

Apoi incursiuni cotidiene, de domeniul fatalităţii (inundaţiile din 2005) sau al condamnabilei neglijenţe umane (moartea unei fetiţe într-un ştrand, absorbită de gura de evacuare a apei), indiferenţe (copii rămaşi acasă când părinţii pleacă la muncă în alte ţări), crochiuri emoţionante (Andreea Bibiri – „Tinereţea iluminată de geniu", Ada Milea – „Făptura ei, un miracol!") E pasionat de pictură, cu solide cunoştinţe în domeniu şi subtile sugestii (recognoscibile şi în ilustraţiile de copertă, cu o reproducere după pictura lui Mihai Cismaru „Moara de la Rădeşti" şi splendidele rânduri de loji etajate ale Teatrului „La Fenice" din Veneţia – „frumos ca un vis ce ai dori să nu se sfârşească niciodată"), e atras de fenomenul sportiv, ca vechi suporter al Universităţii din Bănie, şi nu numai („Euro 2008", de pildă, ş.a.).

Călătoriile îi prilejuiesc însemnări pline de admiraţie şi uimire, fie în Grecia şi Italia, Singapore asemuit cu paradisul, sau tărâmul mai puţin frecventat de la Marea Baltică, Lituania. Sunt de-a dreptul emoţionante rândurile despre cei dispăruţi, din familie şi anturaj, e copleşitoare descrierea detaliată a obiectelor ce-i compun „camera gândurilor", de lucru şi odihnă, unde protagonistul „cu sufletul plin de lumină şi armonie" nu e niciodată singur.

Critic, eseist, reporter, memorialist, toate alcătuiesc laolaltă amprenta lăuntrică a celui ce semnează una dintre „cărţile ivite ca un teatru al trăirilor lăuntrice", care... citite noaptea, îl alungă fără ezitare pe Moş Ene!

Ion Parhon, *Pe repede înapoi*, Fundaţia – Editura Scrisul Românesc, colecţia „Thalia", Craiova, 2009.

Ion CAZABAN

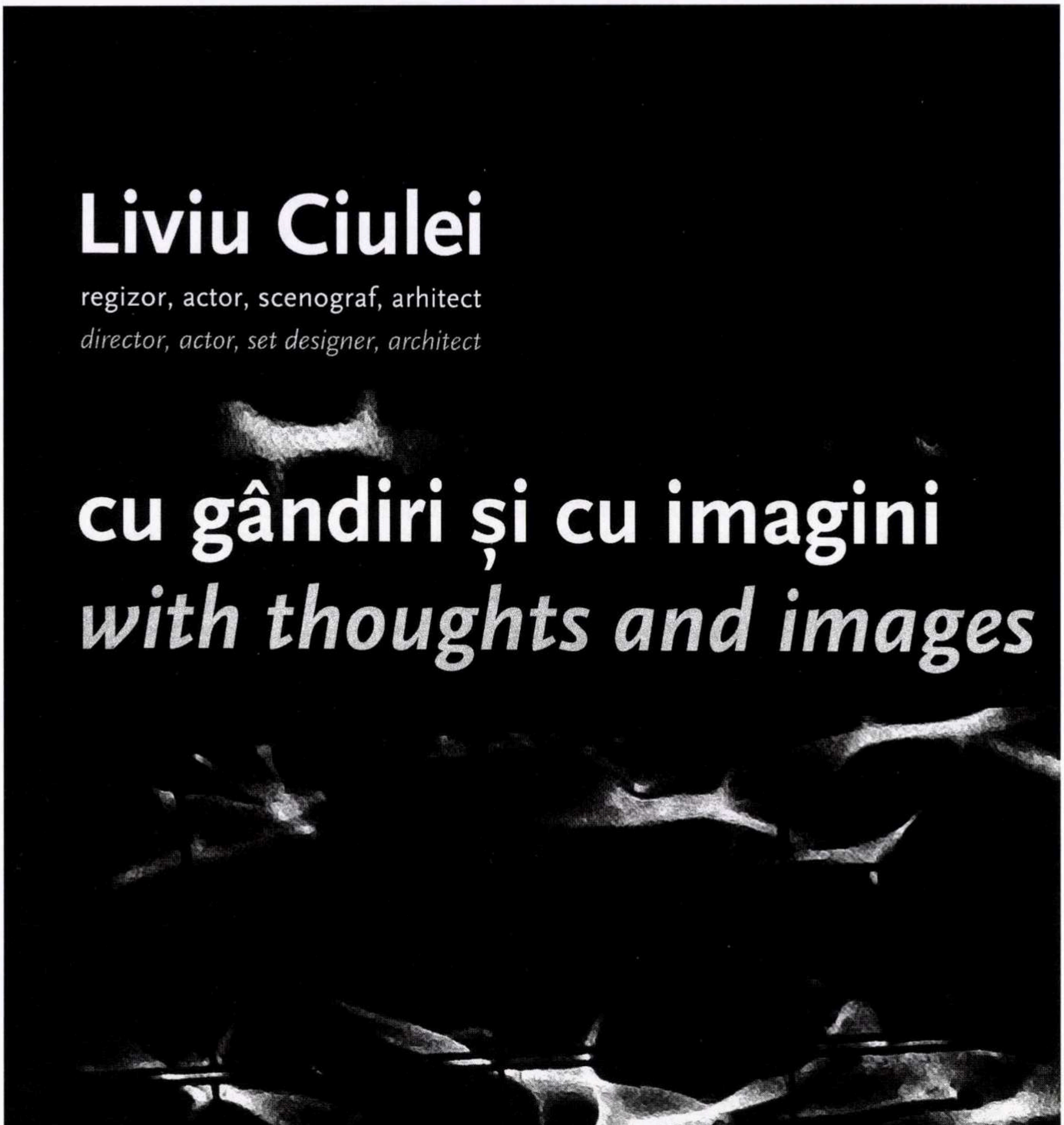
Eveniment editorial

Recent, salonul librăriei Cărtureşti s-a arătat neîncăpător pentru toţi cei veniţi la lansarea unei cărţi de excepţie, atât prin conţinutul riguros conceput, cât şi prin aspectul ei tipografic într-adevăr admirabil. Inspirat de un vers eminescian, ***Cu gândiri şi cu imagini*** (Editura Igloo Media, 2009), Liviu Ciulei şi-a intitulat aşa această carte a neobositei sale activităţi, cu numeroase succese, începute la Teatrul „Bulandra", extinse apoi pe câteva continente, în marile oraşe ale lumii. Rânduri şi ilustraţii – mai rar întâlnite în astfel de cărţi tipărite la noi – comunică şi fac să palpite şase decenii de intensă biografie creatoare. Strofa lui Eminescu spunea mai departe: „înegrit-am multe pagini / Şi-ale cărţii, şi-ale vieţii"; pentru Ciulei, ar fi, desigur: „Şi-ale *scenei*, şi-ale vieţii...". Majoritatea paginilor sunt dedicate, fireşte, teatrului, principala preocupare a lui Ciulei, dar alte secţiuni ale volumului nu omit realizările lui din regia de film sau din arhitectură. Fotografiile de spectacol, schiţele de decor se însoţesc cu explicaţiile succinte, foarte necesare, ale lui Ciulei sau ale publicistului Mihai Lupu, cunoscut pe vremuri în capitala noastră, astăzi respectat „dramaturg" în Statele Unite.

Din modul cum se succed şi sunt comentate evenimentele, deosebim etapele unui drum de regizor şi scenograf care, de la început, a simţit din plin soarta omului „sub vremi". Şi parcă *omul de teatru* este cu prisosinţă supus lor (proletcultismului realismului socialist!), căutând orice posibilă ieşire salvatoare, folosind orice breşă apărută („dezgheţul" reteatralizării). Ne-a reamintit, în cuvântul său, chiar Liviu Ciulei. Vorbindu-ne cu vizibilă şi mărturisită emoţie despre cel care le-a fost, într-un fel sau altul, o sursă de împliniri şi satisfacţii artistice, criticul Alice Georgescu şi actorul Ion Caramitru au subliniat faptul indiscutabil că Liviu Ciulei nu numai că şi-a trăit epoca, dar prin montările sale, ca şi prin obiectivele şi iniţiativele de director la „Bulandra", a influenţat exigenţele teatrului nostru de atunci. Parcă nu întâmplător, ropotul unei averse de vară s-a dezlănţuit la fereastra deschisă a librăriei, răcorind puţin aerul şi amintindu-mi că al doilea debut regizoral (cu învoire de la stăpânire, după un deceniu de la primul!) a fost, pentru Ciulei, *Omul care aduce ploaia*! El însuşi ar putea fi astfel privit, combătând „seceta" platitudinii naturaliste, resimţite de multe stagiuni pe scenele noastre.

Aşa cum a fost conceput de Ciulei însuşi, volumul este elocvent, făcând din imagini reflectarea unei permanente gândiri asupra expresivităţii multiforme şi misiunii teatrului. Fotografiile alese comentează vizual, prin diferite procedee de decupaj, unghiuri şi planuri de fixare a momentului scenic sau a decorului. Arta fotografică şi abilitatea tipografică recunosc şi susţin calităţile artei teatrale.

În scurta sa prefaţă, Liviu Ciulei se arată, încă odată, dornic să fie un creator de viaţă pe scenă. Este o noţiune cuprinzătoare, de la viaţa insuflată actorilor – simţiri, reacţii, energie, relaţii între ei şi cu publicul – până la decorul care, şi el, trebuie „să capete viaţă" în desfăşurarea spectacolului. Viaţa este gândul fundamental al lui Ciulei. A păstra spectacolul *în viaţă*, înseamnă a-l menţine treaz în memoria spectatorului, prin şocul de conştiinţă provocat. Cu evidentă atitudine de arhitect, Liviu Ciulei doreşte *să clădească* pe scenă lumea piesei, de obicei clasice, atmosfera ce-i este proprie, reînviată din perspectiva culturală şi cu posibilităţile de expresie ale teatrului de azi. Dar despre toate acestea, vom scrie pe larg, analitic, cum se cuvine, în numărul viitor al revistei.


Liviu Ciulei
regizor, actor, scenograf, arhitect
director, actor, set designer, architect
cu gândiri și cu imagini
with thoughts and images
iglooprofil

INFO UNITER

CLUBUL UNITER

Clubul UNITER se înscrie în propunerile Uniunii de a-şi diversifica oferta pentru membrii ei, dar şi pentru comunitatea teatrală şi artistică, fiind, totodată, şi o posibilitate de a susţine derularea programelor şi proiectelor UNITER.

Organism neguvernamental, care funcţionează pe bază de programe şi proiecte, fără subvenţie din partea organismelor statului – locale sau centrale – UNITER se adaptează economiei actuale şi depune eforturi pentru continuarea programelor şi proiectelor sale.

Clubul UNITER este o iniţiativă care îi aparţine lui Ion Caramitru şi a constituit o preocupare constantă.

Din punct de vedere al activităţilor Uniunii, Clubul UNITER funcţionează ca un spaţiu destinat tinerilor artişti şi iubitorilor de artă, dar şi ca un spaţiu unde pot avea loc activităţile colaterale funcţionării celorlalte programe şi proiecte.

Clubul are în componenţă o terasă acoperită şi o grădină de vară şi este destinat, cu preponderenţă, comunităţii artistice. Am încercat să conturăm un spaţiu care să respecte stilul elegant şi statutul UNITER; terasa şi grădina de vară sunt spaţii deschise, aerisite, cu verdeaţă, ce conservă, la nivel de design, urmele istoriei recente.

Capacitatea este de 100 de locuri. Se oferă un discount de 15% pentru membrii UNITER.

Clubul UNITER este un loc de întâlnire al artiştilor cu invitaţii şi cu admiratorii lor.Pe terasă şi în grădina de vară te poţi întâlni cu nume prestigioase.

Pe de altă parte, terasa şi grădina de vară vor găzdui conferinţe de presă, lansări de carte, dezbateri, toate activităţile adiacente programelor şi proiectelor consacrate ale UNITER.

Suntem deschişi oricăror propuneri şi iniţiative care vin din partea tinerilor artişti, din partea comunităţii teatrale şi artistice ce consideră Clubul UNITER ca loc potrivit pentru desfăşurarea propriilor activităţi.

Clubul UNITER este deschis publicului zilnic, între orele 10.00 – 23.00

„ÎN CĂUTAREA TEATRULUI EXISTENŢIAL“, 2009

UNITER este partener al proiectului „În căutarea teatrului existenţial“ organizat anul acesta de către Institutul Cultural Român şi Academia de Teatru şi Film ATHANOR din Germania (Burghausen), care are loc in perioada **9 august–9 septembrie 2009**.

Atelierul se va desfăşura la Academia de Teatru şi Film ATHANOR din Burghausen, Germania, şi este conceput, structurat şi condus de către reputatul regizor român prof. dr. **David Esrig**.

Se continuă munca pe texte ale avangardei literare româneşti (anul acesta se va lucra pe texte de Paul Celan şi Eugen Ionescu); după ce s-a schiţat în atelierele anterioare drumul de la *text* la *acţiunea scenică,* în continuare se cercetează demersul actorului de la *subtext* la *expresia scenică* (patru trepte). Acesta este şi motivul orientării acestor ateliere către scrierile lui Urmuz, M. Blecher, Gellu Naum şi acum Paul Celan şi Eugen Ionescu. Aici subtextul e mai complex, mai fundamental, mai decisiv pentru întruchiparea scenică. David Esrig doreşte ca astfel să aducă această literatură în circuitul teatral românesc.

Se vor susţine următoarele cursuri:

Cursul de actorie de la *subtext* la *expresia scenică*

Expresia corporală – condiţie a unui teatru existenţial

Dimensiunea teoretică, cu două componente:

Bazele estetice ale teatrului european actual

Ideea/Imagine – sămânţa din care creşte originalitatea modernă autentică (nu cea „mondenă").

Cursurile sunt susţinute de către David Esrig şi de alţi profesori colaboratori ai Academiei de Teatru şi Film ATHANOR.

În conformitate cu acordul de finanţare din partea Institutului Cultural Român, la Atelierul care va avea loc la Burghausen (Germania), în perioada 9 august–9 septembrie vor fi disponibile 15 locuri.

Au fost înştiinţaţi toţi cei care au fost prezenţi la atelierele desfăşurate în România în anii precedenţi, unii lucrând, alţii asistând la una sau mai multe etape ale Atelierului.

Selecţia a fost efectuată de David Esrig împreună cu ceilalţi docenţi şi se bazează pe impresiile atelierelor de lucru precedente, dar şi pe dorinţa de a lărgi cercul celor implicaţi în căutarea acestui drum către un teatru existenţial.

S-au înscris pentru selecţie un număr de 50 de artişti, selecţia finală fiind următoarea:

Cristian Grosu, actor, Teatrul Naţional „Lucian Blaga", Cluj-Napoca;

Cristina Păun, actriţă, Teatrul „C.I. Nottara", Bucureşti;

Daniel Rizea, actor, Teatrul „Andrei Mureşanu", Sfântu Gheorghe;

Dumitriana Condurache, actriţă, Universitatea de Arte „George Enescu" Iaşi, Departamentul Teatru;

Elena Popa, actriţă, Teatrul „Andrei Mureşanu", Sfântu Gheorghe;

Emilia Bebu, actriţă, Teatrul „Bulandra", Bucureşti;

Fatma Mohamed, actriţă, Teatrul „Andrei Mureşanu", Sfântu Gheorghe;

Florin Vidamski, actor, Teatrul „Andrei Mureşanu", Sfântu Gheorghe;

Gabor Erdei, actor, Teatrul „Tamasi Aron", Sfântu Gheorghe / Eszter Nagy, actriţă, Studio M, Sfântu Gheorghe;

Ioana Calotă, actriţă, Teatrul „C.I. Nottara", Bucureşti;

Irina Wintze, actriţă, Teatrul Naţional „Lucian Blaga", Cluj-Napoca;

Kicsid Gizella, actriţă, Teatrul „Tamasi Aron", Sfântu Gheorghe / Manuela Golescu, actriţă;

Raluca Iani, actriţă, Teatrul Naţional „Radu Stanca", Sibiu;

Rareş Budileanu, actor, Teatrul Naţional, Târgu Mureş;

Sorin Miron, actor, Teatrul Municipal, Baia Mare

De asemenea, s-au înscris şi artişti în afara selecţiei pentru a participa la atelier.

Proiectul Atelierului din acest an reprezintă o continuare şi o dezvoltare a unui demers pe termen lung, iniţiat şi derulat, în România, în anii 2006, 2007 şi 2008 în cadrul atelierelor de artă dramatică, ateliere conduse de către David Esrig, împreună cu profesori din Germania, Austria şi Franţa.

În anii 2006 şi 2007 a avut loc atelierul „În căutarea teatrului existenţial", organizat de către UNITER în cadrul programului „Sibiu – Capitală culturală europeană 2007".

În anul 2006, David Esrig a susţinut un atelier de artă dramatică organizat de către Teatrul Metropolis, Bucureşti, iar în anul 2008 a continuat seria de ateliere de formare în cadrul unui proiect organizat de către Teatrul „Andrei Mureşanu" din Sfântu Gheorghe şi finanţat de către Fondul Cultural Naţional.

Scopul demersului, din care face parte si atelierul din 2009, este să ofere o modalitate practică de aprofundare a metodei teatrale şi de formare, ce a fost dezvoltată, în ultimii 40 de ani, de către David Esrig.

Atelierele desfăşurate în anii precedenţi au fost, pe de o parte, teste, în sensul identificării necesităţii, dar şi a viabilităţii unor asemenea ateliere de formare profesională pentru actori şi regizori. Pe de altă parte, au constituit primii paşi în descifrarea de către participanţi a metodei propuse de David Esrig.

SHOWMUZ – MUZEUL ŞI ARTELE SPECTACOLULUI

Organizat de Reţeaua Naţională a Muzeelor din România, în parteneriat cu UNITER şi finanţat de Fondul Cultural Naţional, proiectul urmăreşte să ofere un spaţiu comun de colaborare pentru două dintre cele mai importante tipuri de organizaţii culturale: *muzeul* şi *teatrul*. Acest proiect este *primul program din România dedicat muzeului ca spaţiu neconvenţional deschis artelor spectacolului*. Ca urmare a începerii dialogului dintre muzeu şi teatru se vor putea identifica căi de colaborare diverse, în beneficiul tuturor părţilor implicate, dar şi al publicului muzeelor.

Proiectul este de interes pentru orice tip de muzeu, indiferent de dimensiunea şi specificul său, de numărul de angajaţi sau de intensitatea vizitării. De asemenea, aplicabilitatea lui este la nivel naţional, atât în cadrul Reţelei Naţionale a Muzeelor din România, cât şi în afara Reţelei. Muzeele au în principal obiective de natură educaţională, vizând dezvoltarea intelectuală şi spirituală a vizitatorilor săi. În prezent muzeul este şi un spaţiu al divertismentului. Vizitatorii muzeului învaţă astăzi prin joc, interactivitate cu colecţiile, prin divertisment. În acest context, teatrul poate oferi instrumente originale şi foarte adecvate pentru îndeplinirea misiunii educative a muzeului, contribuind şi la educarea artistică a publicului, şi la petrecerea timpului alocat vizitei în muzeu într-un mod relaxant, distractiv şi inedit. Abordarea artelor spectacolului în muzeu este cu atât mai indicată cu cât tendinţele în muzeologia contemporană merg pe linia interpretării colecţiilor prin poveşti („storytelling").

De asemenea, proiectul este de interes atât pentru artişti, cât şi pentru teatrele interesate de implicarea în domenii de nişă, cum ar fi dezvoltarea de programe teatrale personalizate unui anumit muzeu. Prin discuţiile directe cu reprezentanţii muzeelor, ei vor înţelege nevoile specifice ale acestor instituţii, caracteristicile particulare ale vizitatorilor, se vor putea identifica căi diverse de colaborare ulterioară.

Valoarea adăugată conferită de proiect, care se va regăsi la nivel naţional în tot sectorul muzeal, este creşterea capacităţii muzeelor din România de a colabora cu artiştii pentru proiectarea şi derularea de diverse tipuri de manifestări din sfera artelor spectacolului. Pentru mai buna înţelegere a acestui fenomen şi a experienţelor din România, se realizează şi un studiu la nivel naţional. Acesta este primul efort de monitorizare a teatrului muzeal din România şi va evidenţia posibilităţile de colaborare între muzee şi reprezentanţi ai artelor spectacolului. De asemenea, este proiectată şi o bază de date care va colecta informaţii despre proiectele de teatru muzeal deja derulate şi care va include atât artiştii implicaţi în acest proces, cât şi pe cei care doresc să se implice în viitor.

Proiectul include două seminarii: unul adresat artiştilor şi unul adresat reprezentanţilor muzeelor. În urma acestor întâlniri, muzeografii vor înţelege mai bine exigenţele artiştilor şi condiţiile specifice de derulare a diverselor tipuri de creaţii artistice, iar artiştii vor înţelege specificul activităţii muzeului, nevoile specifice şi formele de educaţie muzeală asociate artelor spectacolului. Proiectul investighează şi testează o altă formă de „storytelling" ca sistem de interpretare a colecţiilor muzeului.

BURSA „GABRIELA TUDOR“

Bursă anuală în valoare de 3500 lire sterline pentru manageri culturali români, în memoria Gabrielei Tudor.

Fundaţia „Gabriela Tudor“, Bucureşti, în parteneriat cu Fundaţia „Raţiu“, Londra, lansează în memoria Gabrielei Tudor o bursă anuală în management cultural, menită să ofere oportunităţi de perfecţionare profesională la nivel european.

Dispărută prea curând, în ianuarie 2009, Gabriela Tudor a contribuit în mod semnificativ la dezvoltarea scenei artistice româneşti prin iniţiativele şi proiectele realizate şi prin sprijinul direct acordat artiştilor şi organizaţiilor culturale. Gabriela Tudor a fost absolventă a Academiei de Studii Economice (1980) şi a obţinut Certificatul European de Administare a Proiectelor Culturale „Marcel Hicter“ de la Bruxelles (1995). Imediat după revoluţie, s-a alăturat echipei conduse de Ion Caramitru la UNITER, unde a activat în calitate de director de relaţii internaţionale. Între 1992–1997 a colaborat cu Corina Şuteu la deschiderea primului teatru de proiecte culturale, „Theatrum Mundi“, şi, ulterior, la implementarea în Institutul Francez a primului Master European în management cultural, „Programul ECUMEST“. A fost membră fondatoare şi preşedinte al Fundaţiei culturale Proiect DCM (1997–1999), organizaţie cu care a iniţiat şi realizat diferite proiecte culturale în zona dansului contemporan. Ca director al Fundaţiei Pro Helvetia în România (ulterior Programul Cultural Elveţian în România), în perioada 1999–2008 a contribuit la promovarea şi realizarea unor proiecte inovatoare în toate domeniile artistice. A iniţiat programe de rezidenţe şi schimburi artistice, a încurajat scena de artă contemporană independentă, producţia de spectacole şi a sprijinit organizarea de festivaluri de dans, muzică, teatru, arte vizuale şi film. În 2007 a fondat „United Experts“, marcă de calitate menită să ofere servicii de coaching şi consultanţă culturală, al cărei director a fost până la trecerea în nefiinţă.

Bursa aceasta îşi propune să păstreze vie memoria Gabrielei Tudor şi, în acelaşi timp, să contribuie la perfectionarea şi motivarea managerilor culturali din România la început de drum. Bursa, în valoare de 3500 lire sterline, va fi acordată anual şi se va desfăşura în Marea Britanie.

La conferinţa de presă, găzduită de UNITER, au participat: Aura Corbeanu (vicepreşedinte executiv UNITER), Ramona Mitrică (director Fundaţia „Raţiu“ din Marea Britanie) şi Cosmin Manolescu (director executiv al Fundaţiei „Gabriela Tudor“).

Cu ocazia conferinţei de presă au fost prezentate informaţii detaliate despre bursă, despre evenimente artistice desfăşurate la Bucureşti şi Sinaia (în zilele 3–5 iulie 2009), dedicate memoriei Gabrielei Tudor, şi a fost lansat situl internet **www.gabrielatudor.ro**.

Bursa „Gabriela Tudor“ este oferită de către Fundaţia „Raţiu“ din Londra şi United Experts, cu sprijinul financiar al Programului Cultural Elveţian în România, şi a fost implementată cu sprijinul donaţiilor făcute de către: Voicu Rădescu & Green Hours 22, Carmen Vioreanu, Irina Barbălată, Miki Branişte, Ion şi Liana Tugearu, Dan Bartha, Doina Barbu, Fundaţia AltArt, Elisa Fuchs, Helene Kuendig, Urs Stussi, Ina Boesch, Christine Masserey, Thomas Stauffer, Walo Landolf, Petra Bischof, Virgil Mărgineanu, Thomas Kugler, Natalia Volchenko, Vlad Tudor, Radu Boureanu, Thierry Dumas, Damiano Foa si Oracle Network of European cultural managers.

REZULTATELE PRESELECȚIEI *GALEI TÂNĂRULUI ACTOR HOP 2009*

În urma preselecției ținute în zilele de 30 iunie şi 1 iulie a.c., în vederea organizării ediției a XII-a a Galei Tânărului Actor HOP de la Mangalia (2–6 septembrie 2009) s-a stabilit:

La **Secțiunea Grup**, în urma deciziei luate de comisia formată din Claudiu Goga, George Ivaşcu şi Attila Vizauer, au fost admise în concurs spectacolele:

1. *Clişee?!?*, spectacol de pantomimă şi dans, cu Dana Anghel, Simina Contraş, Ali Deac, Lorelei Ghazawi, Emilia Iancu, Iulia Merca, Gabriel Sterian şi Ada Şoaică;
2. *Frigul* de Lars Noren, cu Dan Murzea, Marius Mihai, Ninel Petrache şi Octavian Ştefan;
3. *Merge*, după Neil LaBute, cu Oana Porav-Hodade şi Ciprian Mistreanu;
4. *Norvegia, azi* de Igor Bauersima, cu Vlad Corneliu Baba şi Ramona Părpăliță.

La **Secțiunea Individual**, comisia formată din Mihai Dinvale, Silviu Jicman şi Cornel Todea a declarat admişi următorii candidați:

Agnes Benedek
Alexandra Adina Rădescu
Alexandru Bogdan
Ana Hegyi
Eliza Țuțurman
Gabriella Mezei
George Remeş
Irina Ivan
Lari Cosmin Giorgescu
Marian Adochiței
Mihai Alexandru
Oana Radu
Olimpia Luca
Silviu Florin Ruşti
Ştefan Lupu
Valentina Zaharia

Gala HOP are loc la Mangalia, în perioada 2–6 septembrie.

Precizare: *Proba impusă tuturor participanților, la Secțiunea Individual, constă într-o interpretare personală – în limita a 5 minute – a poeziei „Cât ține clipa“ sau „Tratat despre tril“ (la alegere) de Marin Sorescu. Poeziile au apărut în volumul Marin Sorescu – „Descântoteca“, tipărit de Editura Scrisul Românesc în 2005.*

(P) TEATRUL NAȚIONAL TIMIȘOARA

Noi suntem PI

De unde să-ncepi, de unde „s-o apuci" când vrei să-l ataci pe *treisuteşaizeci*? Rază, centru, diametru?

La pachet, în stagiunea de-abia încheiată. În ceasul solar, radierea s-a regăsit, în sensuri – egale ca importanță – în aplauzele primite. Ex-centric, diametrul s-a verificat în peisaj european. Centrul, centralul, centrifuga = TEATRUL NAȚIONAL TIMIŞOARA.

Ceasul pulsează continuu din 2008.

Octombrie: **Festivalul Dramaturgiei Româneşti, ediția a XIV-a. 133 ani Palatul Culturii**. **„TREI SURORI"** cehoviene – întâlnite de Ada Lupu.

Noiembrie: **„TINEREȚE FĂRĂ BĂTRÂNEȚE ŞI VIAȚĂ FĂRĂ DE MOARTE"** (Petre Ispirescu – Mihaela Lichiardopol).

Ieri tânăr, dar şi acum, la fel – **„UN ADOLESCENT, EMINESCU"** (Sabin Popescu)

Sărbători în **„SEARĂ DE CRĂCIUN"** (regia Ada Lupu) şi ne-am aruncat în 2009. Am recompensat anotimpul, spectatorii şi pe noi înşine, spunând **POVESTEA DE IARNĂ** cu shakespeariana vorbă, în felul lui Hausvater.

Oare **„CUM TRAVERSEAZĂ BARBIE CRIZA MONDIALĂ"** (Mihaela Michailov) la început de martie? Alături de Alexandra Badea. **„REMEMBER"** (Mateiu I. Caragiale) – Starea *dandy* vine cu Răzvan Mazilu, pe care-l urmează, la scurt timp, reale **„FETE DE MĂTASE ARTFICIALĂ"** (Irmgard Keun), conturate de Ion-Ardeal Ieremia.

Deşi maturi, nu l-am pierdut pe **COPILUL DIN SPATELE OCHILOR** (Nava Semel – Mălina Petre)!.

American Dream – dincolo, aici, lângă. O fi „Hello!" sau **„BYE BYE AMERICA"** (Carmen Dominte – Cristian Ban)?

2 mai 2009 – Premiul Cultural Europa 2009 a fost acordat de KulturForum Europa Teatrului Național Timişoara şi regizorului Radu Afrim *„pentru serviciile lor ca ambasadori culturali care, în această calitate, au depăşit granițele naționale şi barierele cultural-istorice dintre Est şi Vest în Europa şi au evidențiat contextele sociale din România şi din Europa în ansamblul lor."* (Dieter Topp, preşedintele KulturForum Europa).

Mai, chiar „şi mai", am traversat în luna mai prin **„PIAȚA ROOSEVELT"** (Dea Loher – Radu Afrim)

„OFFSIDE" (Luminița Tulgara) şi gata primăvara...

Dar vara cere haine mai largi, mai colorate, mai vaporoase, mai plăcute la purtare. „Timişoara e prea strâmtă. E vremea să ne-mbrăcăm pe Champs Elysées, e timpul să ne urcăm pe Tour Eiffel, iar europenii să ridice privirea spre noi."

Ne-am trecut de zece ori *Boala familiei M* (Fausto Paravidino – Radu Afrim) prin Théâtre de l'Odéon, ceea ce nu putea să fie scăpat din vedere: *„Actorii iubesc această familie M. Încarnează toate fațetele umanității ei rănite, cu angajament şi corectitudine [...] Această triplă descoperire – a unui autor, a unui regizor, a unei trupe de teatru care surprinde – dă un final ideal unui sezon Odeon aproape perfect."* (Philippe Chevilley, în *Les Echos*, 18 iunie 2009)

„Realul este investit de imaginar. [...] „piesa continuă într-un alt tempo decât cel al scenei. Cel al visului şi al realității care fac menaj comun." (Safidine Alouache în *Théâtre*, 14 iunie 2009)

„NORII" (Aristofan – Sabin Popescu) nu au rupt realitatea. Ne-au lăsat cu picioarele pe pământ.

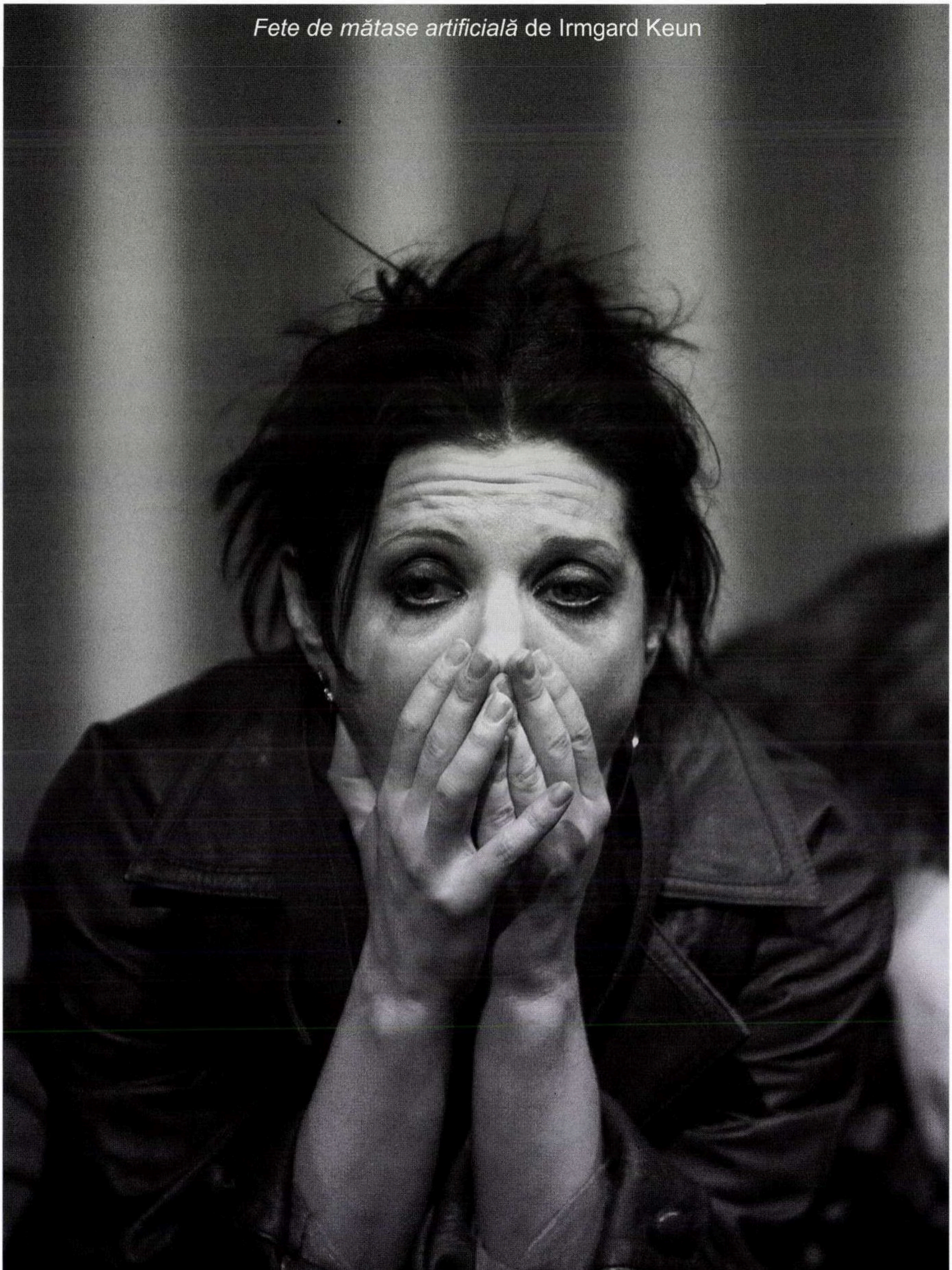
Pentru că ceasul solar va pulsa cel puțin la fel de puternic şi în viitorul sezon.

Trei surori de A.P. Cehov

Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte de Petre Ispirescu

Copilul din spatele ochilor de Nava Semel

Bye Bye America de Carmen Dominte


Fete de mătase artificială de Irmgard Keun

Remember, după Mateiu Caragiale

Norii de Aristofan

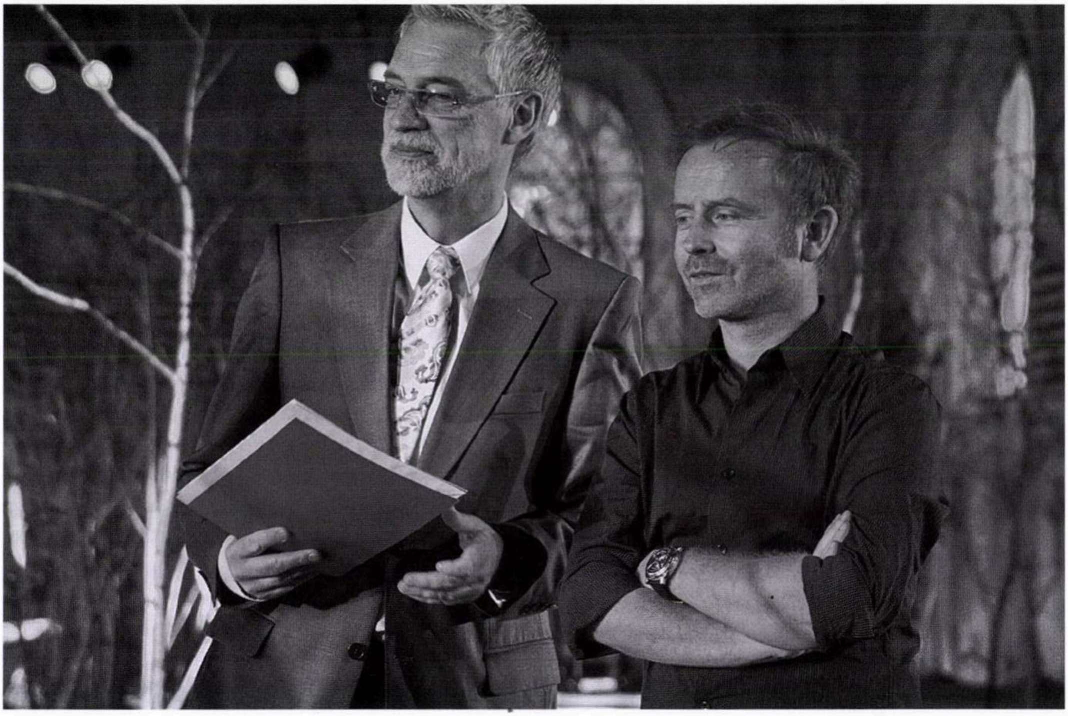
Povestea de iarnă, după Shakespeare

Cum traversează Barbie criza mondială de Mihaela Michailov

Offside de Luminița Tulgara

Piața Roosevelt de Dea Loher

Dieter TOPP şi Radu AFRIM la decernarea Premiului Cultural Europa



În turneu la Paris

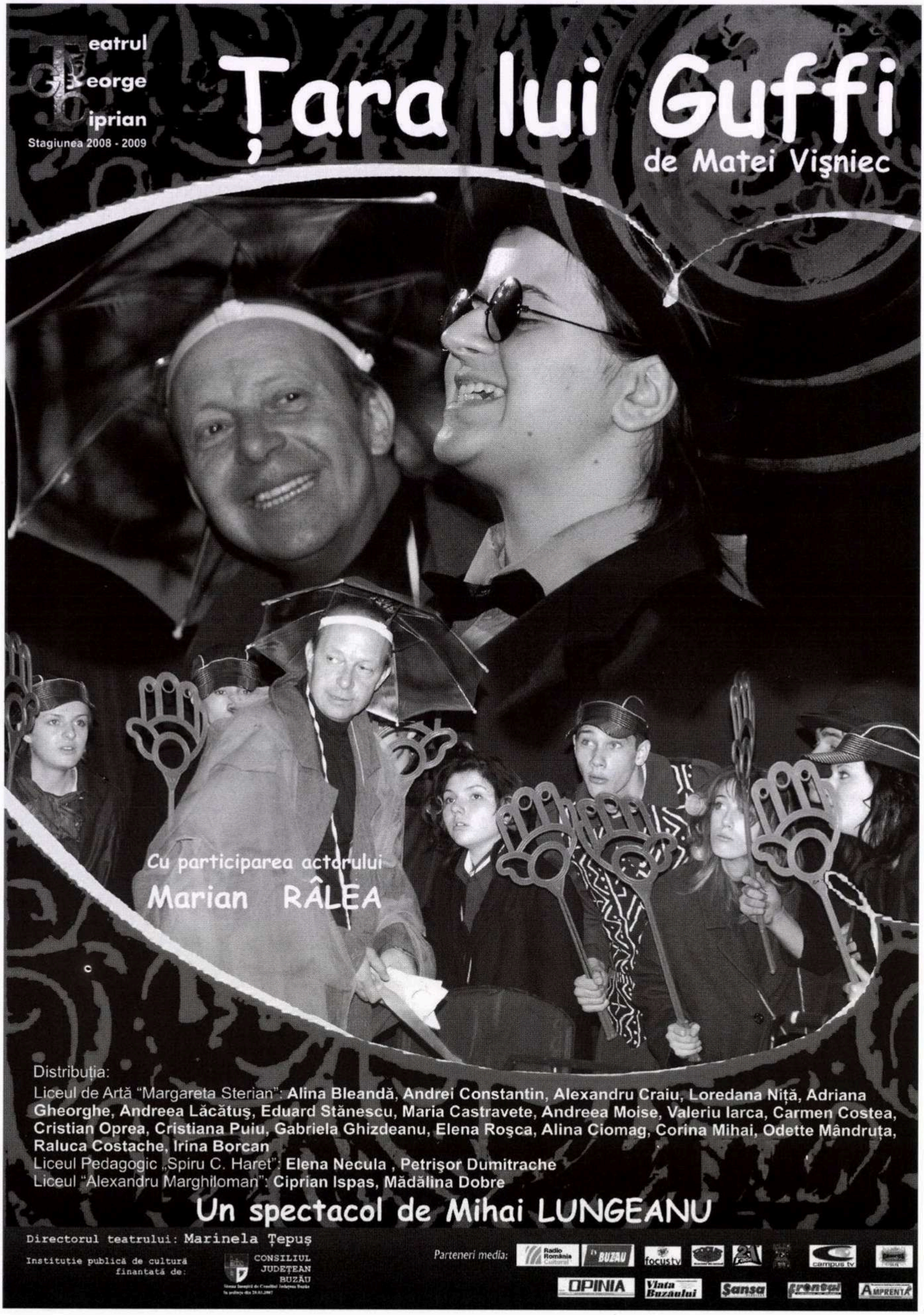
Boala familiei M de F. Paravidino

(P)

TEATRUL „GEORGE CIPRIAN", BUZĂU

La sfârşit de stagiune...

Ultima premieră din stagiunea 2008–2009 a Teatrului „George Ciprian" a fost ***Ţara lui Guffi*** de Matei Vişniec, un spectacol de Mihai Lungeanu, cu elevi ai liceelor buzoiene şi cu participarea lui Marian Râlea. Producţia face parte din programul nostru educativ, prin intermediul căruia încercăm să-i învăţăm pe micii actori arta comunicării, să le deschidem orizontul îndreptându-i spre lectură, să-i dezinhibăm, să-i învăţăm să rostească frumos şi logic un text, dar şi cum să poarte un costum de scenă, cu extensie firească spre hainele de zi cu zi. Ne-am mai propus, cu acest program, să formăm publicul de mâine, implicându-i direct pe elevii claselor IX–XI în tainele artei scenice. Jucând pe o scenă profesionistă, vor învăţa să respecte şi să preţuiască truda artiştilor.


Teatrul George Ciprian
Stagiunea 2008 - 2009
Țara lui Guffi
de Matei Vişniec
Cu participarea actorului
Marian RÂLEA
Distribuția:
Liceul de Artă "Margareta Sterian": Alina Bleandă, Andrei Constantin, Alexandru Craiu, Loredana Niță, Adriana Gheorghe, Andreea Lăcătuş, Eduard Stănescu, Maria Castravete, Andreea Moise, Valeriu Iarca, Carmen Costea, Cristian Oprea, Cristiana Puiu, Gabriela Ghizdeanu, Elena Roşca, Alina Ciomag, Corina Mihai, Odette Mândruța, Raluca Costache, Irina Borcan
Liceul Pedagogic „Spiru C. Haret": Elena Necula , Petrişor Dumitrache
Liceul "Alexandru Marghiloman": Ciprian Ispas, Mădălina Dobre
Un spectacol de Mihai LUNGEANU
Directorul teatrului: Marinela Țepuş
Instituție publică de cultură finanțată de:
CONSILIUL JUDEȚEAN BUZĂU
Parteneri media:
Radio România Cultural
BUZAU
focus tv
campus tv
OPINIA
Viața Buzăului
Şansa
AMPRENTA

(P)

UNIVERSITATEA „OVIDIUS", CONSTANȚA

Un deceniu...

În perioada 21–24 mai a.c. a avut loc simpozionul internațional „Învățământ, Cercetare, Creație" dedicat împlinirii a 10 ani de la înființarea Facultății „Ovidius", Constanța. La acest eveniment Catedra de Teatru a participat, printre altele, cu spectacolul ***Plata birului*** de V.I. Popa, spectacol realizat – de către studenții anului I, clasa lect. univ. dr. Daniela Vitcu-Hanțiu – într-un spațiu neconvențional (curtea interioară a universității).

Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

***La vorbă cu* VLAD MUGUR**, interviu de Florica Ichim
***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu
***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**
***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU** de Mihaela Tonitza-Iordache
***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU** de Constantin Paraschivescu
***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU** de Sorina Bălănescu
***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ** de Constantin Paraschivescu
Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*
VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu şi Constantin Gheorghiu
DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp
***Conversație în şase acte cu* TOMPA GÁBOR**, interviu de Florica Ichim
***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU** de Constantin Paraschivescu
GEORGE CONSTANTIN şi comedia sa umană de Florica Ichim
Cu ochii deschişi sau IRINA RĂCHIȚEANU-ŞIRIANU
de Constantin Paraschivescu
IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate de Marinela Țepuş şi Andreea Dumitru
Măştile lui ALEXANDER HAUSVATER de Cristina Modreanu
Surâzător comediantul trecea: MILUȚĂ GHEORGHIU de Sorina Bălănescu
La porțile ficțiunii cu MIRCEA ANDREESCU de Constantin Paraschivescu
Actori români – societari la Comedia Franceză de Anca Costa-Foru
MARIA FILOTTI – Am ales teatrul
VALERIU MOISESCU – Persistența memoriei
Carte despre GINA PATRICHI de Mircea Morariu
DAN JITIANU sau bucuria comunicării de Ion Cazaban

Seria ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu
Însemnări teatrale (2 vol.) de Camil Petrescu
Comentarii şi delimitări în teatru (2 vol.) de Camil Petrescu
Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu
Cronici teatrale de Victor Parhon
Medeea lui Andrei Şerban de Ana Maria Narti
Mănuşa prințului. Teatrul dincolo de modern de Liliana Alexandrescu
Sensuri ale corpului în dansul contemporan de Gina Şerbănescu

Seria DRAMATURGI DE AZI

Teatru spaniol contemporan, antologie de Ioana Anghel şi Andreea Dumitru
Teatru american contemporan (Străini din toată lumea), antologie de Carol Martin şi Saviana Stănescu; ediţia românească Andreea Dumitru
Teatru portughez contemporan, antologie de Andreea Dumitru
Teatro con voz de mujer. Dos piezas de Gianina Cărbunariu y Laila Ripoll / ***Teatru cu voce de femeie***. Două piese de Gianina Cărbunariu şi Laila Ripoll ediţie bilingvă de Catalina Iliescu Gheorghiu
Jean-Luc Lagarce – *Dramaturgie*, prefaţă şi traducere de Eugenia Anca Rotescu
Samuel Beckett – *Dramaturgie*, ediţie îngrijită, traducere şi note de Anca Măniuţiu
Dramaturgi basarabeni de azi, antologie de Andreea Dumitru şi Oana Borş
Dramaturgie contemporană din Balcani, antologie de Andreea Dumitru
Valère Novarina – *L'opérette imaginaire / Opereta imaginară*, ediţie bilingvă, în româneşte de Tudor Ionescu
Teatru spaniol contemporan II, antologie de Ioana Anghel

Seria DRAMATURGIE CLASICĂ

William Shakespeare – Furtuna, traducere de Ioana Ieronim

Seria „CAMIL PETRESCU"

Jocul ielelor
Proză scurtă
Note zilnice

Seria MARI REGIZORI AI LUMII

Întâlnire cu ROBERT WILSON
Dodin şi Malîi Teatr. Calea spre performanţă de Maria Şevţova
Călătorie fără sfârşit. Reflecţii şi memorii de Lev Dodin
PIPPO DELBONO – Teatrul meu

Cărţile pot fi procurate în teatre, la Muzeul Literaturii Române, la sediul UNITER, precum şi la telefonul redacţiei (021 326 17 76).
Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de **75 lei**, iar întregul set de cărţi apărute, în valoare de **1025 lei**, poate fi procurat cu **975 lei**.
Aşadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc şi din lume, dacă vreţi să sprijiniţi apariţia revistei **TEATRUL AZI**, puteţi să vă abonaţi pentru anul 2009, prin BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 021 326 17 76 şi 0722 455 954 – Florica ICHIM, 0723 345 032 – Oana BORŞ sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU.
De asemenea, nu uitaţi că puteţi susţine dezvoltarea colecţiilor noastre de carte, direcţionând 2% din impozitul datorat statului către Fundaţia Culturală „Camil Petrescu", în acelaşi cont.
e-mail: teatrul_azi@yahoo.com; website: **www.teatrul-azi.ro**
VĂ MULŢUMIM!

SUMAR

Festivalul Internațional de Teatru, Sibiu, 2009

2 *Fenomen unic în România* de Doina Modola
15 *Cronica unei jumătăți de Festival: rafale și stropi de teatru la Sibiu* de Andreea Dumitru
21 *Ne-am lăsat topiți!* de Mircea Morariu
25 *De la gigantic la minuscul* de Mircea Ghițulescu
27 *Ce-am văzut și ce-am pierdut* de Nicolae Prelipceanu
30 *Dincolo de bine și de rău. Dar mai aproape de rău...* de Mircea Morariu (*Woyzeck* de Georg Büchner – Agency Culture, Ucraina)
33 *Woyzeck în naveta spațială* de Adrian Mihalache (*Woyzeck* de Georg Büchner – Agency Culture, Ucraina)
35 *Jurnal de-o zi* de Crenguța Manea
38 *Tradiție și modernitate în „Titus Andronicus"* de Ion Parhon (*Titus Andronicus* de William Shakespeare – Compania „Yamanote Jijosha", Japonia)
43 *Shakespeare în Japonia* de Adrian Mihalache (*Titus Andronicus* de William Shakespeare – Compania „Yamanote Jijosha", Japonia)
44 *De două ori Vișniec* de Adrian Mihalache (*Caii la fereastră* de Matei Vișniec – Trap Door Theatre, Chicago; *Femeia țintă și cei zece amanți* de Matei Vișniec – Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu, și Théâtre de la Licorne din Lille)
46 *„Caii la fereastră" în decor medieval* de Ion Parhon (*Caii la fereastră* de Matei Vișniec – Trap Door Theatre, Chicago)
48 *Războiul la ferestre* de Crenguța Manea (*Caii la fereastră* de Matei Vișniec – Trap Door Theatre, Chicago)
49 *Plăcerea de a fi în teatru, nevoia de a înțelege* de Crenguța Manea (*Uriașii munților* de Luigi Pirandello – Teatrul Național „V. Alecsandri", Iași; *Faust* după Goethe – Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu)
52 *De trei ori Purcărete* de Adrian Mihalache (*Metamorfoze* după Ovidiu – Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu, în coprod.; *Uriașii munților* de Luigi Pirandello – Teatrul Național „V. Alecsandri", Iași; *Faust* după Goethe – Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu)
56 *„Woyzeck" – de la text, la spectacol* de Crenguța Manea (*Woyzeck* de Georg Büchner – Agency Culture, Ucraina)
58 *Un „excepțional" la negativ* de Mircea Morariu (*Leonce și Lena* de Georg Büchner – Teatrul de Comedie, București)
60 *Capcanele dialogului* de Adrian Mihalache (*Cerșetorul* de Bertolt Brecht – Tokyo Acting Troupe Kaze, Japonia)
61 *Lecție de viață în pragul morții* de Ion Parhon (*Oscar și buni Roz* de Eric-Emmanuel Schmitt – Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu)
63 S-au lansat cărți de teatru
66 *În căutarea cuvintelor pierdute și regăsite... la Sibiu* de Mihai Lungeanu
72 *O statuie pentru Piața Mică a Sibiului*

Anul Grotowski

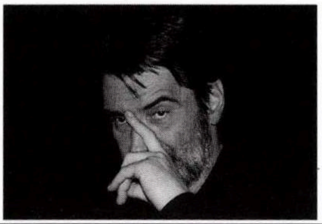
74 *Grotowski și Kantor: doi artiști ai nopții* de George Banu

VOLUME APĂRUTE în „GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"

Doina Papp

Un destin spulberat

DAN MICU



Florica ICHIM

GEORGE CONSTANTIN

și comedia sa umană

Constantin Paraschivescu

Patima pentru teatru sau

VIRGINIA ITTA MARCU

Festivaluri, Aniversări

FEST CO, Bucureşti

84 *Comedia românească în luptă cu timpul* de Daria Dimiu

90 *Un festival şi mai multe nedumeriri* de Crenguţa Manea

92 *Proiectul „Comedii uitate"* de Nicolae Havriliuc

VEDETEATRU, Buzău

95 *La rând: dramaturgul* de Ştefan Oprea

100 *Premiile Galei Vedetelor*

Festival Euroregional, Timişoara

101 *TESZT de teatru* de Daria Dimiu

Festival Atelier, Baia Mare

107 *Lumea Atelierului de teatru în 7 zile* de Nicolae Prelipceanu

111 *Recenzii experimentale* de Oana Streza şi Alexandru Ştefan

Concurs Internaţional de Dans, Sibiu

122 *Premisele unei tradiţii coregrafice* de Gina Şerbănescu

Festivalul Naţional de Teatru, 31.X.–8.XI.2009, Bucureşti

125 *Selecţia*

Eveniment

127 *Vivat Academia! Vivat Sanda Manu!* de Ludmila Patlanjoglu

Interviuri

132 IRINA PETRESCU: *„Sunt fericită. Mă consider un om norocos, iubit de Dumnezeu, de părinţi, de bunici, de prieteni… şi de iubiţi"*. A consemnat Marinela Ţepuş

142 FELIX ALEXA: *„Mi-aş dori ca fiecare să plece încărcat de o anumită energie"*. A consemnat Mirela Sandu

149 SERGIU STEFANSKI: *„Un balerin clasic trebuie să fie contemporan în expresie"*. A consemnat Gina Şerbănescu

155 RICHARD BALINT: *„Da, nu mă omor cu firea după poezie, nici s-o citesc, nici s-o recit"*. A consemnat Elisabeta Pop

Aniversare: 60 de ani de teatru, CONSTANTIN CODRESCU

164 *Un plurivalent* de Constantin Paraschivescu

166 Constantin Codrescu: *„Sunt şi împliniri, şi încercări, şi răscruci"*. A consemnat Marinela Ţepuş

174 *O inimă mare* de Carmen Mihalache (*Inimă de boxer* de Lutz Hübner – Teatrul „George Ciprian", Buzău)

176 *Carte la aniversare* de Natalia Stancu (*Pribeag prin viaţa mea* de Constantin Codrescu)

Aniversare: TEATRUL „MERLIN" la 60 de ani

179 *Sub semnul emoţiei discrete a cinstirii* de Ion Jurca Rovina

Memoria teatrului

181 *Un italian în România: FERNANDO DE CRUCIATTI* de Claudia Dimiu

190 *ELENA BARLO – portret cu vechiul dulap* de Ion Cazaban

Văzând şi… citind

194 *Semne regizorale* de Ion Cazaban

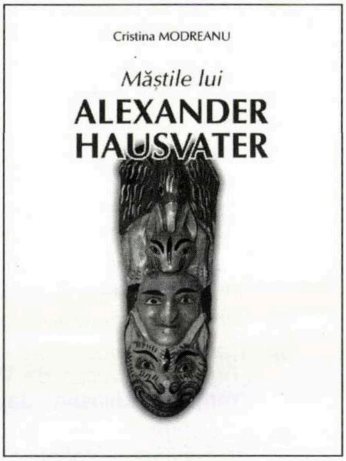
Praful de pe scândură

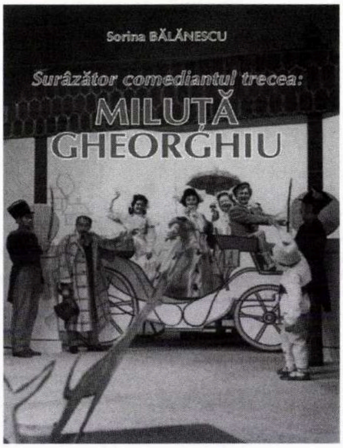
201 *Actor* de Theodor-Cristian Popescu

Un dar

202 *Aventuri lirice – Conferinţele Teatrului Naţional* de Constantin Paraschivescu

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





Pe drumul cel bun – Teatrul German de Stat Timişoara

204 *Monolog halucinant despre agresarea feminităţii* de Ion Jurca Rovina (*Avem toate aceeaşi poveste* de Dario Fo & Franca Rame)

206 *T.G.S.T. la Odeon* de Iulia David

210 *Musicalul la vreme de criză* de Mircea Morariu (*Sunetul muzicii* de Richard Rogers; textele cântecelor: Oscar Hammerstein)

Spectacole

212 *Disecând Revoluţia* de Mircea Morariu (*Moartea lui Danton* de Georg Büchner – Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca)

220 *„Muşcăm din noi înşine ca din fructul oprit"...* de Elisabeta Pop (*Moartea lui Danton* de Georg Büchner – Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca)

225 *Dirijorul şi instrumentul* de Mircea Morariu (*Cântăreaţa cheală* de Eugène Ionesco – Teatrul Naţional „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca)

230 *Viaţa ca un spaţiu periculos* de Elisabeta Pop (*Când noi morţi, înviem* de H. Ibsen – Teatrul Naţional „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca)

235 *Geniul farsei tragice* de Natalia Stancu (*Sinucigaşul* de Nikolai Erdman – Teatrul Naţional, Bucureşti)

240 *Iubirea învinge chiar şi teama de moarte* de Natalia Stancu (*Hotelul dintre lumi* de Erich Emmanuel Schmitt – Teatrul Mic)

242 *Întâlniri cu tinereţea* de Constantin Paraschivescu (*Ai toată viaţa înainte!*, după Romain Gary – Teatrul „Nottara")

244 *„Aşa sunt eu"* de Mircea Morariu (*Piaţa Roosevelt* de Dea Loher – Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara)

249 *Cum să... facem un spectacol* de Ion Jurca Rovina (*Cum traversează Barbie criza mondială* de Mihaela Michailov – Teatrul Naţional, Timişoara)

251 *Justificat ideatic şi cuceritor muzical* de Ion Jurca Rovina (*Norii* de Aristofan – Teatrul Naţional, Timişoara)

254 *Cu virtuozitate despre o ratare „perfectă"* de Marinela Ţepuş (*Copilul acesta* de Jöel Pommerat – Teatrul „Sică Alexandrescu", Braşov)

257 *Singurătatea în trei* de Ştefan Oprea (*Trei surori*, adaptare după Anton Pavlovici Cehov – Teatrul „Mihai Eminescu", Botoşani)

260 *Clipe de viaţă* de Ştefan Oprea (*Cinci minute de magie în Piatra Neamţ* de Peca Ştefan – Teatrul Tineretului, Piatra Neamţ)

264 *„Forever Young" la Piatra Neamţ* de Oltiţa Cîntec (*Cinci minute de magie în Piatra Neamţ* de Peca Ştefan – Teatrul Tineretului, Piatra Neamţ)

266 *„Cum am învăţat să conduc" pe scena Teatrului „Maria Filotti"* de Mirela Sandu (*Cum am învăţat să conduc* de Paul Vogel – Teatrul „Maria Filotti", Brăila)

268 *Frida Kahlo la Petroşani* de Mircea Ghiţulescu (*Frida Kahlomania* de Alexander Hausvater – Teatrul „I.D. Sârbu", Petroşani)

269 *UNATC-işti* de Constantin Paraschivescu (*UNATC fest*)

271 *Actori pentru o clipă, spectatori pentru toată viaţa* de Marinela Ţepuş (Stagiunea Teatrală a Elevilor Vrânceni)

273 *Premii pentru absolvenţii UNATC*

274 *Olimpiada Naţională de Teatru*

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 8–9–10 / 2009
Tel.: 021 326 17 76
teatrul_azi@yahoo.com
oanabors@hotmail.com
ichim@dial.kappa.ro

Redactor-şef: **FLORICA ICHIM**

Echipa redacţională:
Oana BORŞ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Daria DIMIU
Irina IONESCU
Liana ORNEA

ISSN 1220-4676

Spectacole-lectură

276 *Dramaturgi de azi la Odeon/4* (*Spre pacea eternă* de Juan Mayorga)

277 *Cozerie cu Marx* de Daria Dimiu (*®evolution* de Saviana Stănescu la Pavillion Unicredit)

Radio

279 *Destine exemplare în vertijul istoriei* de Constantin Paraschivescu (În ciclul „Biografii–Memorii", spectacol de teatru-document consacrat acad. Gleb Drăgan)

Balet

281 *Omagiu acelor balerini care nici de data aceasta nu dansează* de Luminița Vartolomei (*Giselle*; libretul: Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges și Théophile Gautier, după Heinrich Heine – Opera Națională București)

Noi în lume

284 *Ministagiune timișoreană la Teatrul Odeon din Paris* de Mirela Sandu

Lumea la noi

286 *Gară pentru două* de Daria Dimiu (Sub girul Convenției Teatrale Europene – ETC, *80 de zile și 80 de nopți* de Soeren Voima și *Occident Express* de Matei Vișniec la Craiova)

Din lume

289 *Sfârșit de serbare la Paris* de Adrian Mihalache

295 *Stagiunea teatrală vieneză: „Voilà, c'est fini!"* de Irina Wolf

307 *Multiplicare în rotație pe verticală* de Irina Wolf (*Procesul*, după F. Kafka – la Münchner Kammerspiele)

309 *Un poem al trupului-madlenă* de Andreea Dumitru (*House of the Sleeping Beauties* – coproducție: LOD, Gent; Toneelhuis, Anvers; La Monnaie/De Munt, Bruxelles)

314 *„Holland Festival", o fereastră-caleidoscop deschisă către lume* de Réka Hegyi

319 *O seară cu Antonioni la Amsterdam* de Andreea Dumitru

328 *Subotica – paradisul poveștilor* de Adriana Teodorescu

333 *Un festival ce merită a fi cunoscut* de Veronica Dobrin (Festivalul Internațional de Dramaturgie Contemporană – Shumen, Bulgaria)

Cărți de teatru

336 *Șerban Cioculescu – critic de teatru* de Mircea Morariu (Șerban Cioculescu, *Cronici teatrale*)

338 *În numele echilibrului* de Mircea Morariu (Florin Faifer, *Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești – Regăsiri*)

340 *Îmi place Oana Pellea!* de Mircea Morariu (Oana Pellea, *Jurnal 2003–2009)*

342 *Cronicar al vremii sale* de Constantin Paraschivescu (Ion Parhon, *Pe repede înapoi*)

344 *Eveniment editorial* de Ion Cazaban (Liviu Ciulei, *Cu gândiri și cu imagini*)

346 **INFO UNITER**

350 ***Noi suntem PI* – Teatrul Național, Timișoara**

360 ***La sfârșit de stagiune* – Teatrul „George Ciprian", Buzău**

362 ***Un deceniu* – Universitatea „Ovidius", Constanța**

Coperta I: ***Dan PURIC*** în *Sinucigașul* de Nikolai Erdman, regia Felix Alexa. Foto: Tudor Predescu

Coperta IV: Regizorul ***Radu Alexandru NICA***

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" cu sprijinul UNITER

Machetare:
Ciprian DUICĂ

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH

Biblioteca Județeană MUREȘ TÂRGU MUREȘ

de Tankred DORST

HERR PAUL

traducere Victor Scoradeț

Teatrul Tineretului Piatra Neamț

Un spectacol de Radu AFRIM .Art Act

Scenografia: Iuliana VÂLSAN   Coregrafia: Andrea GAVRILIU

Distribuția:

HERR PAUL: Cezar ANTAL

LUISE: Lucreția MANDRIC

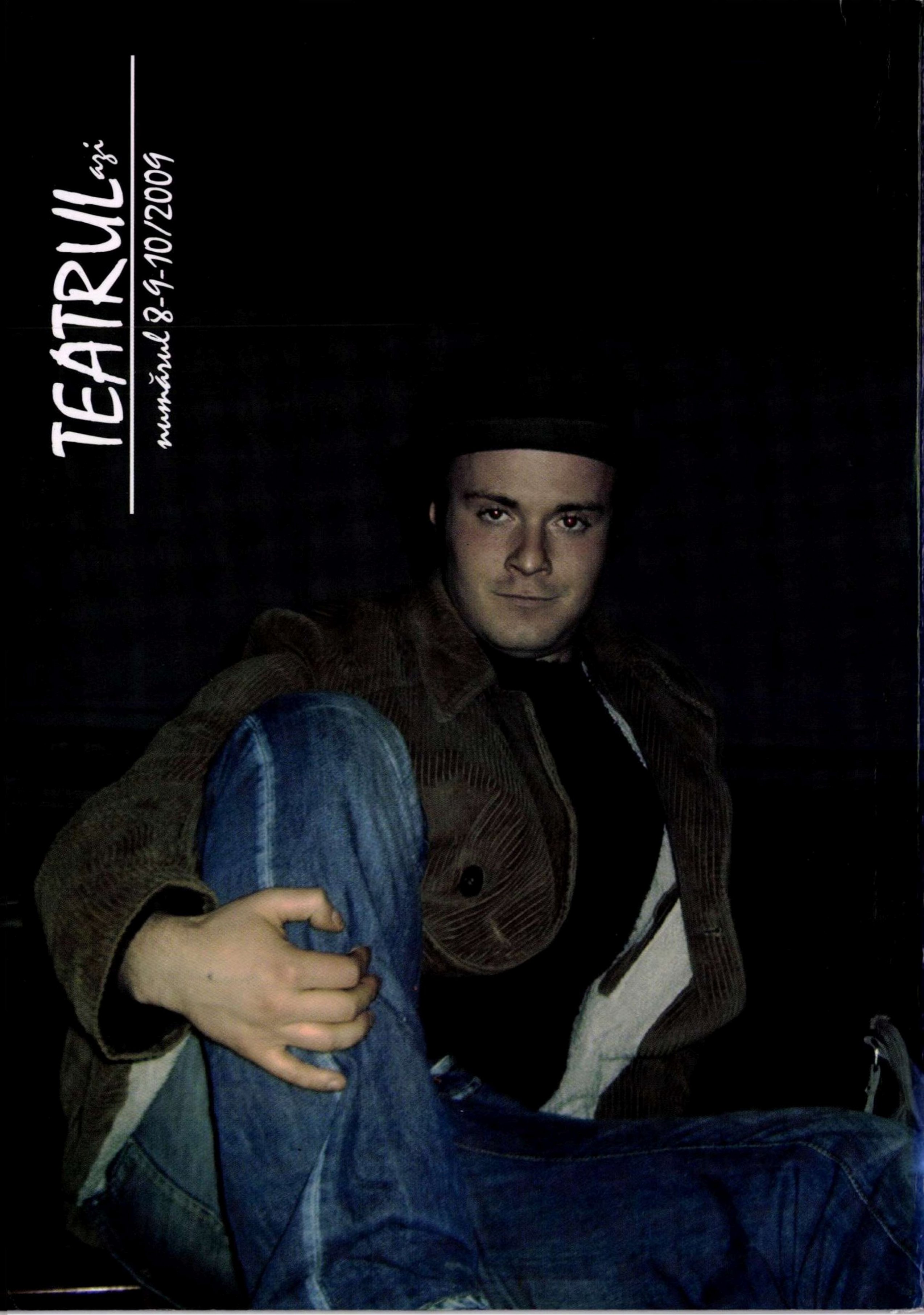
HELM: Matei ROTARU/Horia SURU

LILO: Isabela NEAMȚU

SCHWARZBECK: Nora COVALI

ANITA: Andrea GAVRILIU

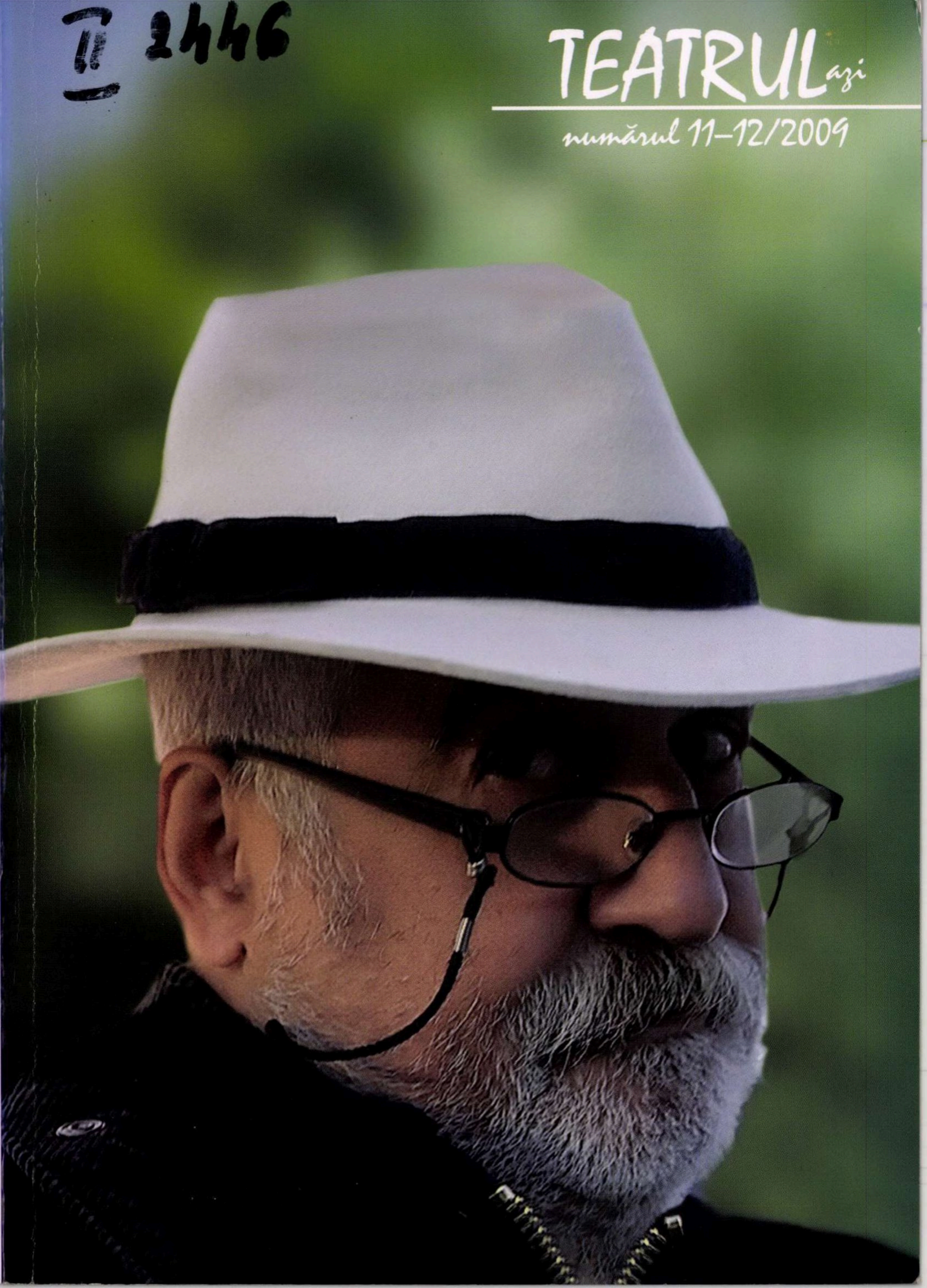
Compania de Teatru .Art Act


TEATRUL azi
numărul 8-9-10/2009

II 2446

TEATRUL azi

numărul 11-12/2009



TEATRUL azi • numărul 11-12/2009

Art Act
TAROHEI NAKAGAWA &
IOAN SBARCIU
19 octombrie - 31 octombrie 2009
Muzeul de Artă
Cluj
Într-un dialog Orient – Occident, lumea simbolurilor specifice caligrafiei japoneze întâlneşte spaţiul de concepţie şi de creaţie a lucrărilor din seria „Atelier"
CONSILIUL JUDEŢEAN CLUJ
MUZEUL DE ARTĂ
CLUJ-NAPOCA

FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU ÎN IMAGINI

Foto: Lucian Năstase

Scenă din *Ioana şi focul* de Matei Vişniec, regia Cătălina Buzoianu

Biblioteca Județeană Mureș
TÂRGU MUREȘ
906.221

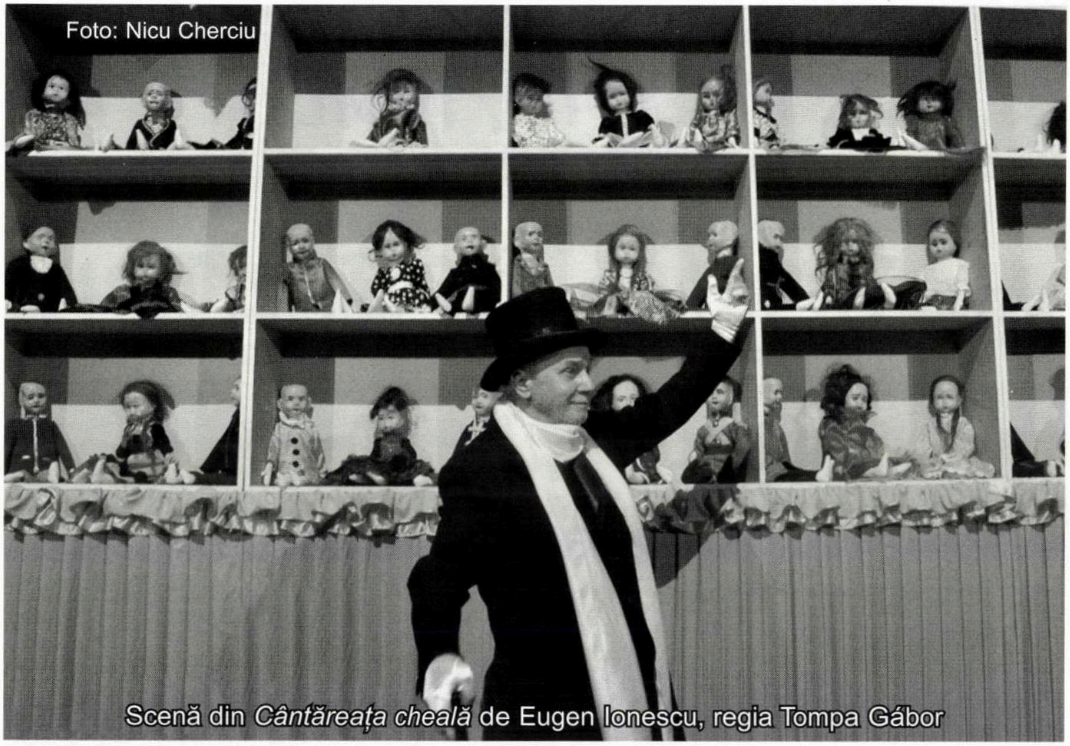


Foto: Nicu Cherciu

Scenă din *Cântăreața cheală* de Eugen Ionescu, regia Tompa Gábor

Foto: Antal Botond

Irina TÖRÖK în *Cântăreața cheală* de Eugen Ionescu, regia Alexandru Dabija

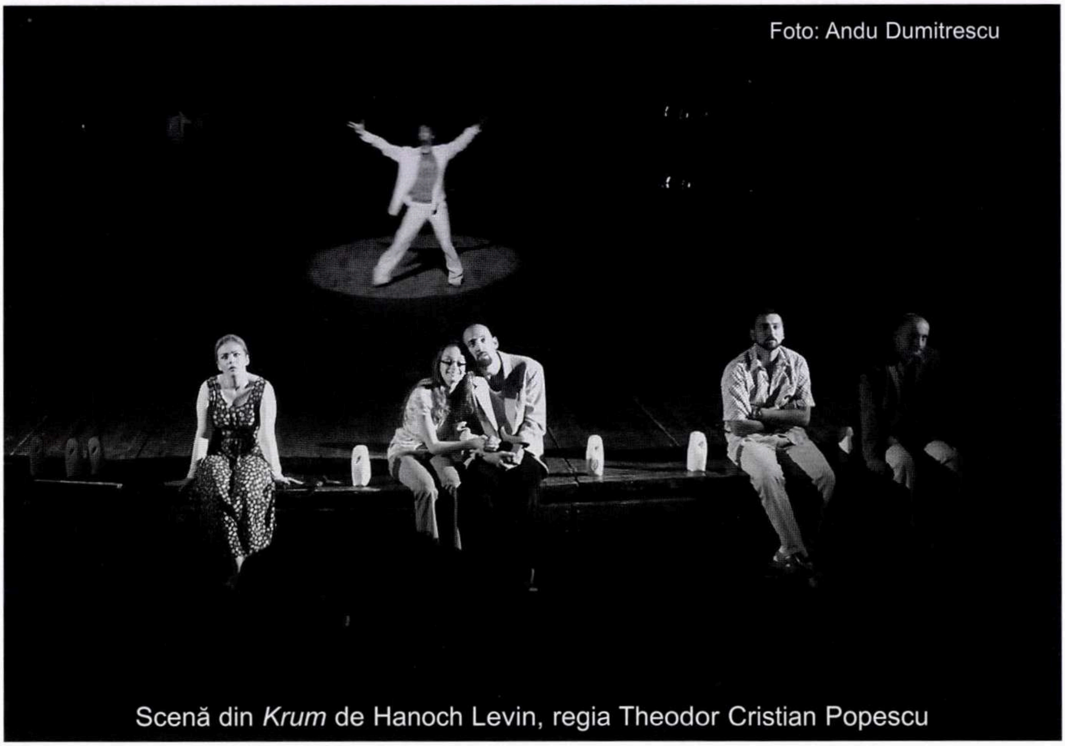


Foto: Andu Dumitrescu

Scenă din *Krum* de Hanoch Levin, regia Theodor Cristian Popescu

Scenă din *Sinucigaşul* de Nikolai Erdman, regia Felix Alexa

Foto: Tudor Predescu

Scenă din *Prințesa Turandot* după Carlo Gozzi, regia Andriy Zholdak

Foto: C. Mihaela, M. Ghenescu

Scenă din *Furtuna* de William Shakespeare, regia Cristi Juncu

Scenă din *Moartea lui Danton* de Georg Büchner, regia Mihai Măniuțiu

Scenă din *Omul pernă* de Martin McDonagh, regia Radu Afrim

Scenă din *Trei surori* de Cehov, regia Tompa Gábor

Foto: Istvan Biro

Scenă din *Lucia patinează* de Laura Sintija Černiauskaitė

Foto: Radu Afrim

Virginia MIREA şi George MIHĂIȚĂ în *Casa Zoicăi* de M. Bulgakov, regia Alexandru Tocilescu

Foto: Pascal Pamfil & Iulian Drăghici

Maria GÂRBOVAN şi Cosmin MAXIM în *Lapte negru* de Vasili Sigariev, regia Claudiu Goga

Mariana MIHUȚ și Valeria SECIU în *Lear* de William Shakespeare, regia Andrei Șerban

Foto: Cosmin Ardeleanu

Scenă din *Epopeea lui Ghilgameș*, versiunea teatrală și regia Dragoș Galgoțiu

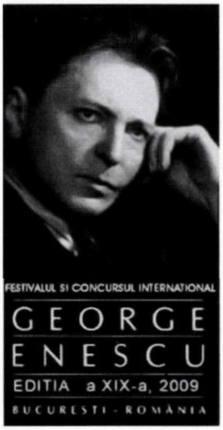
Foto: Mihaela Marin

FESTIVALURI, GALE

București

Costin POPA

Teatrul liric în festival

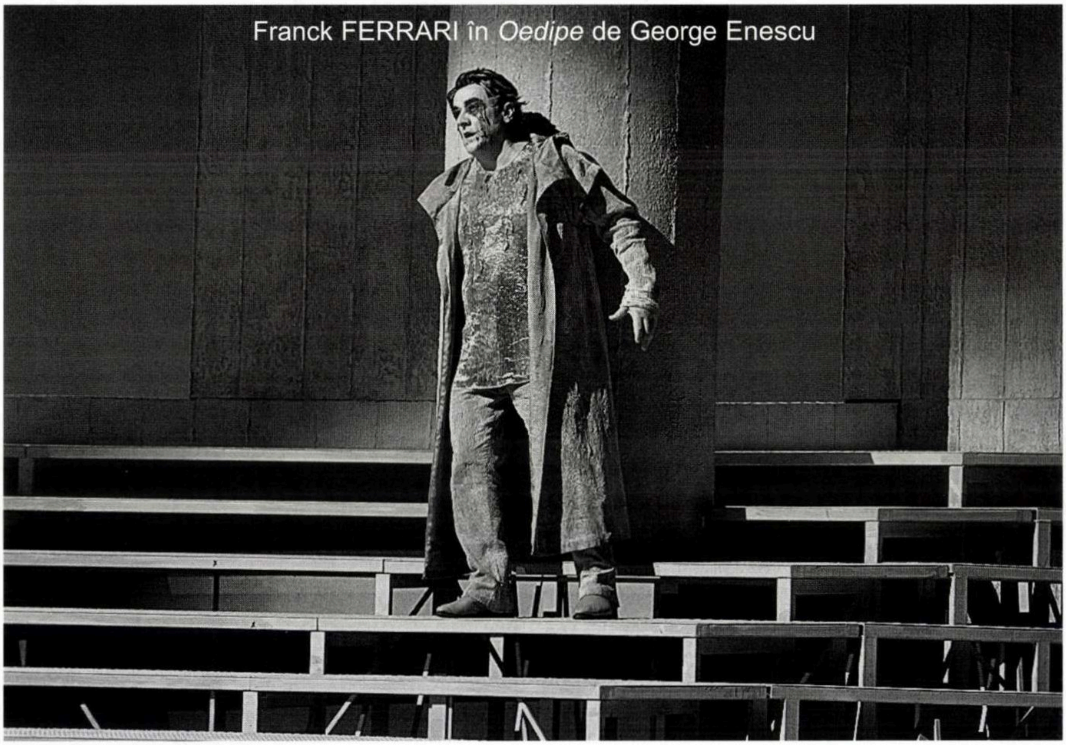


Prezența lui Ioan Holender, directorul Operei de Stat din Viena, la conducerea artistică a Festivalului Internațional „George Enescu" încă din 2003, a însemnat, printre multe altele, și îmbogățirea afișului manifestării bucureștene cu titluri de operă reprezentate scenic, semiscenic sau în concerte lirice. Așa încât, la actuala ediție, a XIX-a, chiar un întreg ciclu a fost dedicat „Operei și baletului". Mai mult decât atât, primului teatru național de gen i s-a acordat onoarea, pentru întâia oară în istorie, de a deschide festivalul. Serata inaugurală a programat spectacolul ***Oedipe***, precedat fiind de tradiționala conferință de presă și de lansarea volumului *Ludovic Spiess*, scris de semnatarul acestor rânduri și apărut la Editura Curtea Veche, un omagiu adus marelui și regretatului tenor, primul director postrevoluționar al festivalului enescian.

„Oedipe"

Producția francezului Nicolas Joël a văzut luminile rampei anul trecut la Théâtre du Capitole din Toulouse. Mult așteptat într-un București avid de noi montări ale lucrării capitale a lui George Enescu, spectacolul era chemat să înlocuiască stufoasa și supertehnicizata mizanscenă a lui Petrică Ionescu, greu de construit și imposibil de întreținut. Cu Joël ne-am îndreptat către cealaltă extremă. Viziunea lui regizorală se înscrie într-un teritoriu clasic, cu simbolistică ce sugerează vechea Eladă. Corul este dispus pe gradene și decorurile (Ezio Frigerio) trimit spre temple sau coloane grecești. Departe de a avea aglomerările și... pirotehnica lui Ionescu, concepția este mai degrabă minimalistă, fără să atingă însă esențializările unui Robert Wilson. O tălmăcire, s-o numesc, acceptabilă, dacă n-ar fi fost însoțită de un surprinzător statism. Nu numai corul face practic figurație, dar și eroii au mișcările reduse la minimum, așa încât spectacolul, tragedia, capătă pronunțată tentă oratorială, departe de intenția compozitorului. Ideea de cor antic nu este nouă, a existat și în concepția legendară a lui Jean Rânzescu, autorul regiei la premiera românească din 1958, dar atunci coriștii erau „ascunși" la baza unui platou care concentra personajele și unde se juca în voie. Acum – și mai surprinzător încă – expresivitatea eroilor a fost lăsată pe plan secundar. În atari condiții, marea calitate a mizanscenei a rămas această lăsare a sonurilor enesciene în liberă respirație. Figurile interpreților, gestica, exprimau însă mult prea puțin.

În schimb, scena Sfinxului mi s-a părut de o forță dramaturgică ieșită din comun... chip împietrit de ghips, cu ochi de tăciune aprins, siluetă zămislită de măruntaiele Geei, cu aripi-văluri negre ce se întind amenințător pe toată deschiderea scenei,


Franck FERRARI în *Oedipe* de George Enescu

în *crescendo*-ul instrumental. (Susținere muzicală exemplar ghicită de regizor.) Gradenele se înroşesc (lumini Vinicio Cheli), pare că iadul a irumpt pe Pământ, până când monstrul dispare în acelaşi infern din care a venit. Este marele moment al lui Joël, al autoarei costumelor Franca Squarciapino.

Pornind de aici, realizatorii au definit cea mai importantă cheie a spectacolului. Din alternanța de tânguiri (pe note acute şi grave) ale creaturii muribunde („Viitorul va grăi dacă, murind, Sfinxul plânge din cauza înfrângerii sau râde victorios"), pentru finalul operei, Joël a ales-o pe ultima. Oedipe, izbăvit, îi urmează Sfinxului în străfunduri. Apoteoza nu-i mai aparține. Nu am aderat la idee, deşi regizorul avertizează asupra ei şi o susține prin cenuşiul care domină şi presează încă de la început. O austeritate cu care elimină chiar şi veselul dans ritual de la naşterea fiului lui Laios şi al Iocastei.

Baritonul Franck Ferrari, singurul solist-oaspete, posedă vocalitatea rolului până la un punct. Actul al III-lea, cu dezlănțuirile sale de teribilă forță, îl găsesc privat de dramatism în glas. David Ohanesian îl avea ca dar nativ şi înzestra cu el întreg comentariul, prefigurând dezastrul eroului. În marea scenă a orbirii era copleşitor. Deşi Ferrari mânuieşte fraza muzicală în pur spirit francez şi declamă bine, filonul tragic îi lipseşte. La al doilea spectacol, rolul titular a revenit baritonului Ştefan Ignat, ajuns la a 23-a interpretare a partiturii. Din distribuție, remarca se îndreaptă şi către mezzosoprana Ecaterina Țuțu, *Sfinx* cu sunete abisale şi unduiri strălucitoare în glas. Stăpân pe partitură, cu diversitate de nuanțe a fost Corul Operei Naționale aflat sub bagheta maestrului său de-o viață, reputatul Stelian Olariu. La pupitru, elvețianul Oleg Caetani a condus cu ştiință a gradualului, a dinamicii spectacolului, fără multe detalii introspective.

Franco FARINA şi Carmen GURBAN în *Otello* de Verdi

„Otello"

Dacă la ediţia anterioară a Festivalului, ansamblul liric invitat a fost cel din Timişoara, în 2009 a venit rândul colegilor de la Opera Naţională Română din Cluj-Napoca să viziteze Bucureştiul. A fost aleasă o producţie de dată recentă, cea a lui Mihai Măniuţiu cu ***Otello***.

Pentru mine, gândirea cunoscutului şi apreciatului regizor vizavi de capodopera verdiană s-a situat în teritoriul contradicţiei, atât prin diferenţele conceptuale dintre primul act şi următoarele cât şi prin detaliile de atmosferă cu care a pigmentat trama. Dacă la început suntem introduşi în ambientul unei camere de comandă de navă (marină, probabil, dar poate şi spaţială, gen „Star Trek"), plină de ecrane de radar şi alte instrumente tehnice, apoi decorul se abstractizează, se atemporalizează, ceea ce e mult mai bine. Există câteva elemente absolut frumoase, vitralii stilizate de inspiraţie Tiffany sau fundaluri atent desenate de scenograful Valentin Codoiu. Dar marea lui reuşită stă în desenul şi coloristica bogatelor costume de epocă, aflate însă în evident conflict cu decorul, cel puţin al primului act.

Măniuţiu a găsit de cuviinţă să introducă în scena corului „Fuoco di gioia" elemente rituale de inspiraţie extrem-orientală (?!), apoi diverse simboluri – destul de stângace – au complicat exprimarea actului secund. Mă gândesc la statuile feminine luminate feeric la început, dar apoi aruncate, rând pe rând, în întuneric de către un Otello pentru care dragostea faţă de Desdemona se estompase în urma intrigilor lui Iago. Cam simplist! În fine, nepotrivită mi s-a părut sinuciderea în masă a gărzilor Maurului la moartea acestuia. Probabil făceau parte din aceeaşi... sectă.

Un spectacol a cărui distribuţie este impregnată cu artişti oaspeţi este susceptibil de a nu fi pregătit în amănunţime. Sau cel mult pe fugă. De aceea am avut senzaţia

că doar interpreta *Desdemonei*, soprana Carmen Gurban, s-a pliat pe de-a-ntregul personajului. Foarte rigid şi inexpresiv a fost îndeosebi Franco Farina (*Otello*), după cum de la Alberto Gazale (*Iago*) aş fi aşteptat o implicare mai profundă.

Tenorul Farina nu se mai află la prima tinereţe. Faptul nu e important, ştiind că solicitantul rol titular nu poate fi abordat decât după ani şi ani de carieră. Numai că americanul a depăşit zenitul şi faptul se simte. *Vibrato*-ul accentuat al notelor acute este supărător, deşi *éclat*-ul sunetului există, ca de altfel pe întregul ambitus. Vocea afişează volum şi penetranţă. Baritonul Gazale a fost într-o formă optimă, cu emisie de glas tipic italiană, în care nuanţările subtile, insinuante se pot diversifica. Am admirat la Carmen Gurban frumoasa linie de conducere a vocii în „aria Salciei" şi *Ave Maria* din actul al IV-lea.

Deşi experimentat, dirijorul Miguel Gómez-Martínez nu a reuşit să prevină neglijenţele corului în marea scenă a furtunii ce deschide opusul şi nici derapajele suflătorilor. A conceput însă bine secvenţele de ansamblu şi a urmărit cu atenţie interpreţii, chiar cu preţul unor variaţii de tempi ce au alterat, pe alocuri, cursul fluid al spectacolului.

„Manon Lescaut"

Când soprana Daniela Dessì a rostit sonor, dar cu simplitatea şi modestia personajului, prima ei frază, *„Manon Lescaut mi chiamo"*, am fost sigur că voi asista la o seară specială, datorată unei voci tipic italiene, cu autentică înţelegere a textului, a mesajului puccinian. Marii cântăreţi se recomandă de la întâia rostire. Registrul central al glasului artistei este cel care, prin sunetul plin, pătrunzător, cu culori pe care le-am asemuit cu cele ale faimoasei Renata Tebaldi, îi defineşte

Daniela DESSI şi Fabio ARMILIATO

personalitatea de vocalistă. Frazarea este inspirat condusă, fără excesele veriste către care ar fi putut s-o îndrume unele viziuni, derulată cu mult bun gust şi convingere în cânt. Ca şi în jocul scenic deloc extrapolat, natural şi expresiv. Daniela Dessì priveşte cu mândrie în urmă la o carieră de cca 30 de ani, desfăşurată în cele mai mari teatre lirice ale lumii, în companii ilustre. Sigur că, după un parcurs bogat şi intens, semne de uzură se insinuează în zona acută a glasului, uşor stridentă şi oscilantă. Dar nu importă. Impresia generală rămâne excelentă.

Cuplul cu partenerul ei de viaţă, Fabio Armiliato (*Des Grieux*), se bucură de o comunicare scenică ideală, încărcată de acea trăire plină de substanţă, dorită pentru împlinirea unui spectacol de operă total, în care cântul şi actoria sunt în perfectă simbioză. Tenorul Armiliato este maestrul frazelor largi, expresive, profund încărcate pasional. Faptul că se dăruie cu totul, fără rezerve, îl face să uite câteodată de dozajul optim al unui rol greu şi, mărind debitul de voce, ajunge la micşorarea valorii unor note înalte. Este finalul (Si natural acut) ariei *„No! Pazzo son! Guardate..."* din actul al III-lea care, la al doilea spectacol, a trebuit să fie scurt, răpind desenului melodic culminaţia ardentă. Foarte versat, Armiliato a ştiut să mascheze momentul.

Daniela Dessì şi Fabio Armiliato au fost motorul unui spectacol frumos, pe cât de luxuriant în primele două acte, pe atât de esenţializat în celelalte două. Notez aici realizatorii: Anda Tăbăcaru Hogea (regia), Cătălin Ionescu Arbore (decoruri, costume, lumini).

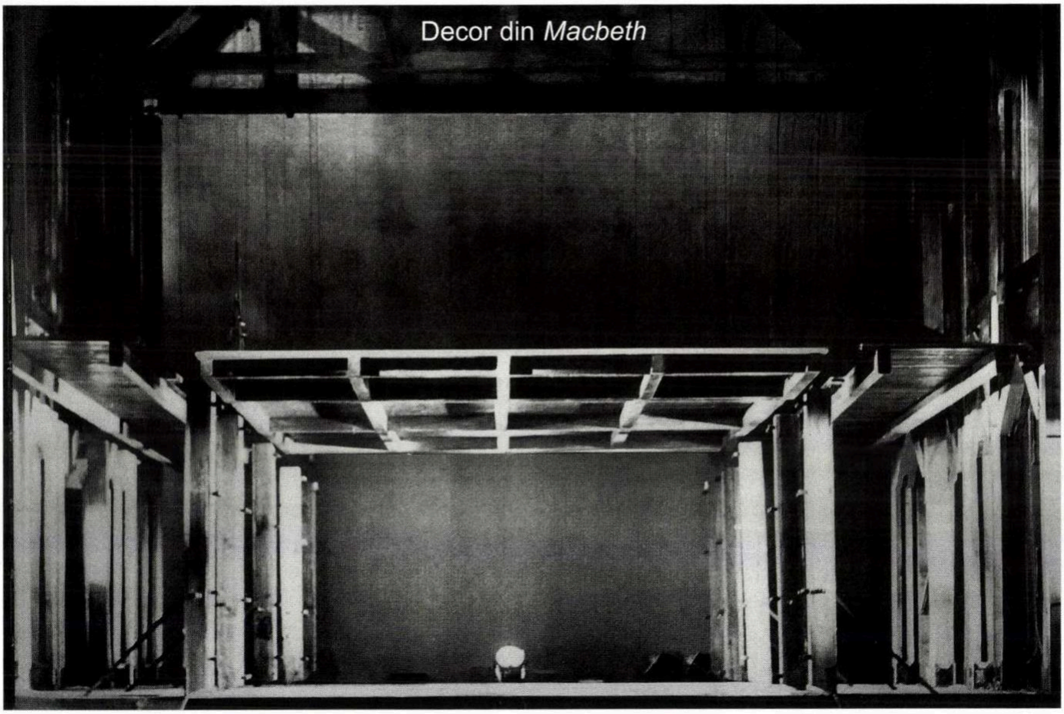
Oaspetele blond şi cu alură de top model a fost dirijoarea canadiană Kerri-Lynn Wilson, sigură pe baghetă şi înclinată către o lectură avântată, cu sonorităţi câteodată prea masive. Cu asemenea premise, spectacolul a avut energie, dar mai puţin rafinament.

„Macbeth"

Stilul regizoral al lui Petrică Ionescu se recunoaşte de la bun început... abundenţă de planuri, detaliere milimetrică, avalanşă de idei şi simboluri, amestec de stiluri, dimensionări cinematografice, figuraţie masivă, decoruri multe, montare complicată. Un stil destul de rar întâlnit în ziua de astăzi, el aparţinând deceniilor trecute. Este firesc ca o asemenea mizanscenă să necesite o întreţinere periodică, atentă. Ei bine, aici cred că a păcătuit Opera Naţională. Sunt multe momente în ***Macbeth*** care funcţionează scrâşnit, fără cursivitate şi periclitează cadraje memorabile. Mă gândesc numai la antologica scenă a ţintuirii în lănci a lui Macbeth, cu mişcări complicate care acum sunt „căutate"... „ca să iasă". Chestiune de antrenament. Tot în finalul operei, decorarea sălii tronului unde va fi înscăunat Malcolm se face cu atâta dificultate încât stârneşte zâmbete. Oare există un caiet de regie? În rest, am recunoscut mesajele regizorului – printre care cel mai odios este „sângele se spală cu sânge" – am simţit presiunea ocultă a vrăjitoarelor care controlează spaţiul şi spiritul...

Cei doi georgieni care au întruchipat perechea blestemată, Lado Ataneli (*Macbeth*) şi Iano Tamar (*Lady*), au oferit prestaţii total diferite. Dacă baritonul interpret al rolului titular a expus o voce plină şi rotundă, cu bună înţelegere a partiturii verdiene în sensul liniei vocale şi accentului dominator (poate mai puţin preocupat de exprimarea meandrelor psihologice), soprana a deranjat din cauza intonaţiei deficitare, emisiei neplăcute, cântului insonor, adesea aritmic şi imprecis în agilităţile dramatice ale rolului. Scena lirică din Splai dispune de o Lady Macbeth cu voce ultracompetitivă la nivel internaţional, Silvia Sorina Munteanu. O preferam.

Spectacolul a relevat odată în plus glasul important al tânărului Teodor Ilincăi (*Macduff*), un tenor care poate derula o frumoasă carieră internaţională, cu condiţia



consolidării tehnice şi perfecţionării stilistice. O bună perspectivă se arată şi în fața altui tenor, tot la început de carieră, Liviu Indricău, interpretul micului rol *Malcolm*. Cu aceleaşi recomandări.

La conducerea ansamblurilor Operei Naționale Române, Iurie Florea a fost de cele mai multe ori prea alert ca să extragă toate sevele din scriitura verdiană. Şi, din nou, corul s-a aflat la mare înălțime, cu un moment de neuitat în secvența „Patria oppressa" din ultimul act.

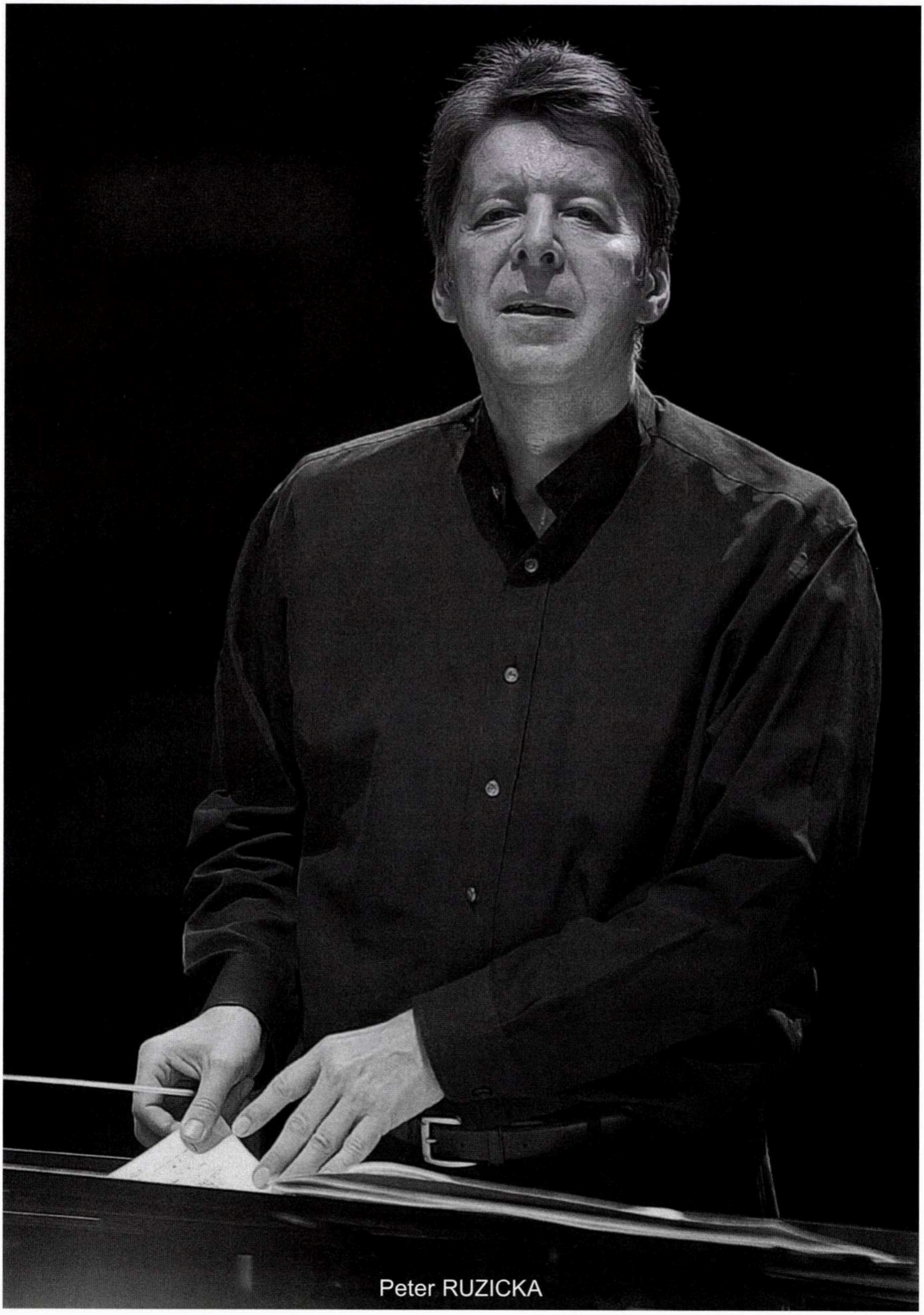
„Celan"

Memoria marelui poet Paul Celan (1920–1970) a fost evocată în festival prin opera compozitorului german Peter Ruzicka şi, în egală măsură, printr-un simpozion organizat în colaborare cu Societatea Germaniştilor din România şi cu Centrul de Cercetare şi Excelență „Paul Celan" al Catedrei de limbi şi literaturi germanice a Universității din Bucureşti.

La Opera Națională s-a reprezentat versiunea semiscenică a opusului, chiar sub bagheta compozitorului. Pregătirea muzicală a aparținut însă dirijorului Vlad Conta.

Câteva gânduri ale lui Peter Ruzicka mi se par relevante: „De câtăva vreme, poeziile lui Paul Celan mi-au devenit foarte dragi. Ele reliefează extrem de clar rănile secolului XX şi tematizează raportul dintre estetică şi realitate, într-un mod cu adevărat original. Din momentul în care le-am citit, m-am simțit, ca artist, extrem de legat de istorie şi de obligația socială rezultantă. [...] Fundalul istoric al hăituirii şi distrugerii oamenilor prin holocaust este actual în orice moment. Opera mea este dedicată jertfelor secolului XX".

Se intenționează ca opera ***Celan*** de Peter Ruzicka să fie montată în viitorul apropiat pe scena bucureşteană.



Peter RUZICKA

Marinela ȚEPUȘ

Eugen Ionescu în vizită la George Enescu...

Într-o toamnă dominată de scandaluri politice, de suferința și ura celor aruncați în șomaj, de amenințarea Legii unice de salarizare, făcută, parcă, în derâdere sau ca să învrăjbească toate categoriile de slujbași ai statului, de jocurile (pre)electorale... încă se mai petrec și lucruri menite să ne îmbunătățească starea de spirit. Măcar pentru câteva clipe. A început stagiunea 2009–2010 și invitațiile la premiere vin lanț. Se fac lansări de carte, se deschid expoziții de tot felul... Zilele Bucureștilor au ținut trează populația, vreme de o săptămână, invitând-o, chiar și noaptea, la teatru, la muzee, prin parcuri, pe străzi... Însă cel mai important eveniment cultural al momentului rămâne Festivalul Internațional „George Enescu" (30.VIII–26.IX). Cel puțin pentru o parte dintre locuitorii Capitalei. Sigur că locul care captează cel mai mult atenția melomanilor rămâne Ateneul Român și Piața Festivalului.

O vizită, aproape întâmplătoare, în această Piață, m-a adus în fața unui inedit spectacol de teatru. Inedit, pentru că nu era nici tocmai teatru, nici tocmai muzică, nici tocmai lectură. Am auzit rostindu-se, în prezentare, sintagma „spectacol multimedia". Nu știu exact ce înseamnă. Poate tocmai această înlănțuire de sunete, cuvinte, rostiri, citiri... Cert este faptul că Piața era plină-ochi, cu oameni de toate vârstele, îmbrăcați impecabil și urmărind ceea ce se întâmpla pe scena din metal, cu multă atenție. Publicul era un pic mai altfel decât cel obișnuit din sălile de teatru, mai stilat, mai rigid. Doar în spate de tot se aflau și curioși, tineri care se perindau de colo-colo sau discutau despre te miri ce. Nu puteau tulbura, însă, în niciun fel,

vibrația celor din față. O imagine ciudată a unui eveniment, în definitiv, stradal. Spectacolul – ***Eu, Eugen Ionescu***, realizat de Mihai Lungeanu, pe un scenariu al Rodicăi Mandache – nu era făcut pentru o piață. Sofisticat – pe un text elitist (fragmente din mărturisirile de creație şi din cele critice ale lui Eugen Ionescu), cu o distribuție prestigioasă (Alexandru Repan, Marcel Iureş, Rodica Mandache, Marius Manole), acompaniat de o muzică modernă (Irinel Anghel, Sorin Romanescu, Virgil Oprina, Andrei Kivu), cu proiecția, pe fundalul scenei, a unor emoționante imagini ale autorului (fotografii-document realizate de Sorin Radu şi surprinse în „grafica subiectivă" a portretelor semnate de Dan Cioca) sau ale actorilor-interpreți – acesta s-ar fi potrivit mai mult Sălii Radio sau Teatrului Național. Aşa am crezut la început. Şi mi-am spus că, în următoarele zece minute, spectatorii vor pleca spre alte tentații. N-a fost aşa. Au rămas până la capăt, captivați de reprezentație. Chiar şi curioşii din spate s-au potolit. Impactul a fost atât de puternic, încât m-a făcut să-mi schimb opinia că publicul stradal este atras (doar) de divertisment, de circ, de proteste... Există şi în afara sălilor de spectacol oameni ce pot fi atraşi de evenimente culturale de elită. Depinde doar de contextul în care sunt prezentate asemenea producții, de publicitatea care li se face, de ştiința organizatorilor de a le da un „ambalaj" potrivit şi de a se adresa spectatorilor potriviți. Şi am mai plecat cu un gând de la acest eveniment: primul pas pentru a atrage spectatorii în sălile de spectacol trebuie să fie acela de a-i întâmpina în poartă, de a-i provoca, de a le trezi curiozitatea. „Vizita" lui *Eugen Ionescu* la *George Enescu* nu a fost în zadar. Publicul meloman nu a fost vitregit de muzică... muzica fiind pregnantă în producția Teatrului Național Radiofonic, *Eu, Eugen Ionescu!*. O muzică de o factură aparte, mai mult sunete decât melodie, care se pliau perfect pe rostirea cuvintelor şi pe imaginile din fundal. Însă a avut prilejul să întâlnească şi câteva nume importante ale teatrului românesc. A fost provocat şi a răspuns provocării. Nu acesta este, în definitiv, rostul teatrului?

Brăila

Adrian MIHALACHE

La aniversare

În această toamnă bolnavă de criză a anului 2009, **Teatrul „Maria Filotti" din Brăila** şi-a serbat cu eleganţă şi stil a şaizecea aniversare, în cadrul Festivalului anual **„Zile şi nopţi de teatru european"**. Ce-i drept, criza economică a făcut ca trupele străine să rămână la casele lor, excepţie făcând Asociaţia „Mnemosyne" din Marsilia, care a prezentat spectacolul Cătălinei Buzoianu, *Cântarea cântărilor*.

Identitatea specială a festivalului brăilean a fost dată de conceptul interesant „Spre Europa, prin Balcani", elaborat de criticul Doina Papp şi dezvoltat cu amploare şi rigoare, împreună cu organizatorii, respectiv cu directoarea teatrului, **Veronica Dobrin**. Brăila ajunsese locul unor întâlniri semnificative între teatrele din ţările balcanice, fără ca participarea să fi fost limitată doar la acestea. Conceptul a fost susţinut şi în actualele condiţii, deşi principala ofertă de spectacole a fost cea autohtonă. Au fost invitaţi numeroşi oameni de teatru din Albania, Bulgaria, Croaţia, Grecia, Slovenia etc., dar nu a lipsit nici „vechea Europă", reprezentată de Franţa. Gazdele au servit un regal de patru premiere şi alte câteva spectacole recente, de prestigiu. Criteriul de alegere al spectacolelor invitate din ţară a fost, în principal, legăturile realizatorilor – actori sau regizori – cu Teatrul din Brăila. Evenimentul a avut, astfel, o dimensiune culturală şi una sentimentală.

La şaizeci de ani, un om este aproape bătrân, dar un teatru abia se maturizează. Pentru cei care i-au urmărit evoluţia, teatrul din Brăila se află într-un moment fast. Nimic din ce se întâmplă aici nu are aer provincial. Conducerea fermă şi clarvăzătoare a Veronicăi Dobrin a stabilizat în jurul teatrului colaboratori de mare valoare, ca regizorii Victor Ioan Frunză şi Radu Afrim. Alături de aceştia, regizorii permanenţi îşi urcă mereu standardele de calitate. Trupa, odinioară formată din talente izolate, a devenit o echipă omogenă, capabilă să abordeze orice tip de spectacol. Proiectele comunitare sunt dezvoltate cu imaginaţie şi perseverenţă. Elevii de liceu sunt atraşi spre teatru, nu doar ca spectatori, ci şi în calitate de colaboratori, s-a iniţiat un program de terapie prin teatru şi s-a stimulat înclinaţia publicului către poezie.

• Victor Ioan Frunză a prezentat spectacolul ***Identităţi***, după şapte piese scurte de Dumitru Solomon. Se observă imediat că regizorul a fost realmente sedus de texte, nu le-a considerat simple pretexte. Ele sunt inteligente şi ingenioase, chiar dacă unele nu strălucesc prin originalitate. *Vânzări-cumpărări* este, ca formă teatrală, un exerciţiu în maniera lui Eugen Ionescu. Din punct de vedere al conţinutului, este o amuzantă satiră la adresa economiei de piaţă, ale cărei ritualuri sunt duse la absurd. *Pinacle*, tot o pastişă ionesciană ca scriitură, este, în fond, o fină meditaţie filosofică asupra hazardului inerent existenţei umane. Piesa consună în mod suprinzător cu cele mai recente lucrări academice, care se străduiesc să ne explice cum a ajuns economia în haos. *Dialog fără partener* este un *remake* bine construit după *Vocea umană* a lui Jean Cocteau. *Orient-express* este un simplu *sketch* de inspiraţie caragialiană, foarte savuros, dar neambiţios. *Holul comun* relatează un conflict tragicomic între colocatarii care folosesc spaţiile

comune ca debarale pentru obiectele de care vor să scape. Regizorul a ştiut să îmbogăţească sceneta, dându-i o dimensiune terifiantă, înrudită cu aceea din teatrul lui Sarah Kane. Două sunt piesele de forţă din acest montaj. *Superba, nevăzuta cămilă* este un dialog superinteligent care anticipează procesul de virtualizare a lumii bazate pe informaţia şi cunoaşterea dematerializate. *Apa* este o parabolă a neputinţei unei societăţi de a riposta la o situaţie imposibilă. Pare inspirată de dilema lui Hamlet între a te adapta sau „a lua armele, pentru a te împotrivi unui *ocean* de necazuri". Apa invadează spaţiul unde se află personajele, iar acestea, în loc să încerce, prin orice mijloc, să iasă la lumină, ajung să se transforme în peşti. Se adevereşte dictonul *de te fabula narratur*, căci despre noi, spectatorii, era vorba în piesă. De aceea schimbam, la sfârşit, priviri ruşinate, aşteptându-ne să ne vedem, unul altuia, solzii...

Victor Ioan Frunză a construit spectacolul ca un periplu al publicului prin spaţiile fastuoase ale foaierelor teatrului „Maria Filotti". *Holul comun* se desfăşoară în capul unei scări, *Vânzări-cumpărări*, *Dialog fără partener* şi *Pinacle*, în diverse saloane, *Superba, nevăzuta cămilă* şi *Orient express* în spaţii de trecere, excelent amenajate de scenografa Adriana Grand. Tranziţiile de la o piesă la alta, respectiv de la un spaţiu la altul, sunt realizate firesc, legat, prin *enchaîné*-uri subtile. Spectacolul culminează cu episodul *Apa*, desfăşurat în Sala Studio, în întuneric, chipurile actorilor apărând fugar la străfugerările brichetelor şi chibriturilor. Majoritatea regizorilor s-ar fi mulţumit să pună pe bandă zgomotul ameninţător al apei, dar ceea ce mulţumeşte pe alţii nu e destul pentru Frunză. El deschide hidranţii, făcând apa să năvălească aievea şi-i cufundă în ea pe actori! Spectacolul se termină în stradă, unde apa este evacuată, iar actorii par a ieşi din gurile de canalizare. Regizorul şi scenografa s-au arătat capabili altădată de efecte încă şi mai spectaculoase, aici şi-au strunit însă imaginaţia, pentru a-i lăsa textului, nestingherită, respiraţia. Actorii trec dintr-un personaj într-altul cu dezinvoltură, păstrându-şi mereu autocontrolul. Alin Florea face din nou dovada talentului său versatil. El joacă dublu, păstrând mereu, în spatele personajului, umbra de autoironie a celui care nu se ia prea mult în serios. Face un cuplu excelent cu Marcel Turcoianu, mai ales în *Pinacle*. Monica Zugravu Ivaşcu susţine bine monologul din *Dialog fără partener*, iar Silvia Tariq are un moment irezistibil de comedie în *Orient-Express*. Radu Micu exprimă excelent perplexitatea cumpărătorului cămilei inexistente.

• Radu Afrim a pus în scenă o piesă bună, ***Sufletul. Puncte de vedere***, a lui Dimitre Dinev, dramaturg austriac de origine bulgară. Un grup de emigranţi se strâng la priveghiul colegului lor decedat, eveniment care degringolează într-o beţie generală. Subiectul este tratat cu umor negru, rezultând o comedie macabră, de tot hazul. Radu Afrim mărturiseşte că a avut drept sursă de inspiraţie filmul *Pink Flamingos* al lui John Waters. Spaţiul de joc – o cameră lungă, cu tavanul foarte jos – aminteşte, într-adevăr, rulota din film. Emblematicii flamingo roz se află, şi ei, acolo, pe acoperiş. Stilul *trash* al filmului este urmat doar în prima treime a reprezentaţiei, după care se instaurează atmosfera pitoresc balcanică de tip Kusturica–Bregovic. Era de preferat ca spectacolul să fi fost menţinut în parametrii iniţiali. Filmul este o joacă îndrăzneaţă cu scabrosul, rămânând mereu pe muchie de cuţit între umor şi dezgustător. Spectacolul nu este, stilistic, unitar, el oscilând între *cool* şi sentimental, cu câteva nuanţe suprarealiste: apariţia figurilor cu măşti de animale (băgate în seamă mai mult de public decât de cei de pe scenă), furtuna stârnită din senin, dispariţia temporară a unor personaje. Dramaturgul nu a oferit

vreun deznodământ, de aceea Radu Afrim a lipit, după un mai vechi obicei al său, vreo patru-cinci finaluri, să-şi aleagă fiecare, după gust. Liliana Ghiţă, de o energie debordantă, entuziasmează în rolul bocitoarei. Ea pune în rol multă culoare, de fapt, mai multe culori, căci reuşeşte să redea, cu fiecare schimbare de toaletă, altă faţă a personajului. Dintr-un simplu rol de comedie groasă, actriţa a creat un personaj complex, cu personalitate multiplă. O ajută şi rochiile foarte bine gândite de Cosmin Florea. Dan Moldoveanu are rolul ingrat al mortului, de care se achită cu inteligenţă şi aplomb. Grupul prietenilor acţionează sudat, fiecare construind o personalitate aparte. Alin Florea şi Liviu Pintileasa sunt oarecum eclipsaţi de Emilian Oprea, a cărui prezenţă pe scenă focalizează atenţia. Monica Zugravu Ivaşcu, în rolul soţiei, dispare după prima scenă, pentru a reapărea abia în final, ceea ce este un defect de construcţie dramatică. Mihaela Trofimov intepretează cu realism şi fineţe o stripteuză ucraineancă, dar personajul este lipit, nu sudat de restul acţiunii. Tinerii Claudiu Ursu, Adrian Ştefan şi George Crinta au o prestaţie remarcabilă, îndeosebi primul. Am regretat coloratura balcanică şi scenele parazitare (numărul de romanţă al Lilianei Ghiţă), dar spectacolul este bun, vioi, antrenant.

• ***Cântarea cântărilor***, în regia Cătălinei Buzoianu, este o operă rock modestă, pe muzica oarecare a lui Sylvain Gouvernaire. Coregrafia Mălinei Andrei este lipsită de inventivitate, dar cuplul format din Filip Ristovski şi Ilinca Marche este ataşant: el este dinamic, energic, cald; ea este de o frumuseţe pură, luminoasă.

• O altă premieră a teatrului a fost piesa ***Cum am învăţat să conduc*** de Paula Vogel, distinsă cu Premiul Pulitzer pentru dramă în 1998. Acţiunea se petrece în anii '60, într-o Americă provincială. Eroina, o adolescentă, ia lecţii de condus automobilul cu unchiul ei, care se vede în chip de mentor, în plan erotic, dar şi, mai cuprinzător, în plan existenţial. El o iniţiază în viaţă, ca şi în şoferie. Lolita, „mititica", îi respinge avansurile, dar îi acceptă lecţiile. Interesul piesei stă, pe de o parte, în succesiunea abilă, anticronologică a scenelor şi, pe de altă parte, în evidenţierea unor imagini şi obiecte-fetiş pentru societatea americană, cum este automobilul. Acesta din urmă este mai mult decât o comoditate, este un instrument iniţiatic, care marchează maturizarea, primele experienţe esenţiale etc. Tema nu prezintă interes pentru publicul din afara mediului cultural american. Traducerea Iuliei Popovici este neteatrală; e de mirare că regizorul M. Chris Nedeea nu a intervenit în text. Apelativul „mititico", repetat până la saţietate, sună strident, cu totul lipsit de eufonie. Putea fi uşor înlocuit cu „micuţo" sau cu „puştoaico". Ritmul spectacolului lasă de dorit, impresia de lungime este dominantă. Scenografia cu baloturile de bumbac (altă imagine emblematică a Sudului american) şi elementele video ale lui Dionisis Christofilogiannis mai distrează cât de cât spectatorii. Mihaela Trofimov, în rolul principal, joacă bine, dar mereu în forţă, excesiv de apăsat. Valentin Terente, în rolul unchiului, este monoton pînă la adormire. Emilia Mocanu şi Cătălina Nedelea se străduiesc să însufleţească spectacolul, dar nu reuşesc nici măcar să-l dezmorţească. Elementul cel mai atrăgător din spectacol este Emilian Oprea, în multiple roluri. Ţinuta scenică expresivă şi relaxată stârneşte interes, chiar atunci când nu are vreo replică de dat.

• Din păcate, a patra premieră, de mare interes, *Herr Paul* de Tankred Dorst şi Ursula Ehler, nu s-a putut juca în festival. În schimb, s-a prezentat solidul succes al lui Radu Afrim ***Omul pernă*** de Martin McDonagh, despre care, la vremea lui, s-a scris mult. Binecunoscute sunt şi spectacolele invitate din ţară, după criteriul menţionat al legăturii actorilor şi regizorilor cu localitatea-gazdă.

Invitații români și străini au avut numeroase schimburi de idei în cadrul a două colocvii, monitorizate cu pricepere de Doina Papp și Veronica Dobrin, dar și în întâlniri informale. S-au legat nu doar relații, ci și prietenii. S-au prezentat programe de finanțare, fiecare invitat și-a susținut proiectele, s-au oferit idei, s-au inițiat colaborări. Dacă nu mai există, la Brăila, faimoasa bursă de cereale, există, măcar, bursa de spectacole.

Ruxandra ANTON

Puțin, dar bun!

În perioadă de criză faci un festival cu ce ai, și Primăria din Brăila s-a dovedit încă odată aliata culturii, dar și a evenimentului care a marcat cea de-a IV-a ediție a Festivalulului **„Zile și Nopți de Teatru European la Brăila“**: împlinirea a șaizeci de ani de teatru. Cu această ocazie s-a editat o monografie cuprinzând o lucrare de 600 de pagini, scrisă de profesorul Ion Munteanu. În plus, Teatrul din Brăila a dus greul Festivalului, în sensul că patru spectacole (dintre care trei premiere) au fost selecționate pentru Festival, ceea ce demonstrează că trupa de aici câștigă tot mai mult teren în spațiul teatrului de calitate. Din păcate, un eveniment nefericit a făcut să fie suspendat spectacolul *Herr Paul* de Tankred Dorst și Ursula Ehler, regia Alexandra Penciuc și Mariana Cămărășan. Astfel încât putem spune că amprenta pe care a lăsat-o criza nu a fost pe valoare, ci pe cantitate, dar și pe lipsa spectacolelor din alte țări. Pentru a umple acest gol, dar și pentru a nu întrerupe continuitatea acestui proiect, au fost invitați directori de festivaluri și de teatre din alte țări: Alfredo Bualotti (Directorul Festivalului Internațional de Teatru Mediteranean „Butrinti“, Albania, și Directorul Teatrului Național din Tirana, actor și regizor), Mustafa Aquar (Director La maison de L'Europe de L'Ouest, Paris, Franța), Jassen Barko și Urska Comino (Directorii Festivalului Exponto, Ljubliana), Boubulina Nikaki (cronicar teatral, jurnalist, Atena, Grecia), Ivan Lemmo (regizor, Croația), Ecaterina Kiss (Președintele Asociației „Mnemosyne“, Marsilia, Franța, reprezentantul Institutului de Teatru Mediteraneean).

În acest sens, dezbaterile susținute au avut ca temă: „Proiecte culturale europene, realități și perspective“. O atenție deosebită s-a acordat și jubileului dedicat reputatei regizoare și director onorific al Festivalului, Cătălina Buzoianu. În această idee a avut loc, în afară de spectacolele prezente, regizate de domnia sa, și proiecția filmului după spectacolul *Chira Chiralina*, regia Cătălina Buzoianu și scenografia Dragoș Buhagiar. Nu au lipsit momentele de muzică folk susținute de Nicu Alifantis și de jazz prin concertul *Dialoguri și fantezii în jazz* de Johnny Răducanu și Ion Caramitru. Lansările de carte au prilejuit publicului cunoașterea actorilor și din altă ipostază: *Jocurile oglinzii. Imitație și creație în arta actorului* de Monica Mihăescu, *Pribeag prin viața mea!* de Constantin Codrescu, *Cu Ion Caramitru, de la Hamlet la Hamlet și mai departe* de Mircea Morariu, editor: Fundația „Camil Petrescu“, revista *Teatrul azi* (supliment).

Dar să lăsăm cortina să se ridice și să vedem care au fost spectacolele care-au sfidat criza.

Identități după Dumitru Solomon, Teatrul „Maria Filloti" Brăila (premieră), direcția de scenă: Victor Ioan Frunză. Concepția spectacolului „într-o geometrie variabilă" este o noutate pentru Brăila. Începutul a fost fulminant: din Holul B – unde aşteptam începerea spectacolului, aşezați pe două rânduri de scaune de-a lungul pereților –, se auzeau de undeva răcnete, urlete, pocnete. Pe scara B doi vecini îşi împărțeau, printre dulapuri şi obiecte casnice, epitete jignitoare. Un altul modera conflictul. Motivul? Revendicarea spațiului comun. Ca o explozie în lanț, scandalul era extins şi afară, culminând cu moartea unei întregi familii. Spectatori, însoțitori ai funeraliilor, ne-am mutat în Sala de recepții, unde totul era de vânzare, pe bucăți, pe colțuri de apartament. Când totul s-a vândut şi s-a cumpărat de mai multe ori, ni s-au luat scaunele, vândute şi ele, şi ne-am mutat în Foaierul mic, unde o doamnă trecută de prima tinerețe monologa în fața uşii într-o încercare disperată de dialog cu soțul ei. Pentru prima dată îşi pierde răbdarea şi forțează uşa camerei unde-l găseşte pe soțul ei spânzurat. De această dată trecem prin camera mortuară şi ajungem în Foaierul mare, unde în atmosfera caldă a unei după-amieze de duminică, vom asista la jocul de cărți dintre două familii prietene. Un joc de cărți care dezvăluie caractere şi fragilitatea relațiilor umane, dar şi chipul morții, ceva mai voalat, ca o presimțire şi amenințare a ei. În Holul monumental ajungem în sala de aşteptare a gării. Chipuri stilizate se perindă pe un ecran mare. Femeia de serviciu ne prăfuieşte cu mătura. Un călător se ceartă din ce în ce mai tare cu casiera, fiindcă i-a încurcat biletele; în loc să-i dea pentru Paris ea i-a dat bilet pentru Periş, şi de aici o întreagă comedie care sfârşeşte tragic. Se cheamă că ajungem de unde am plecat: în vagonul din Holul B, unde vom afla cum se poate cumpăra o cămilă nevăzută (cea mai subtilă scenă). După această reuşită „tranzacție", suntem convocați în Sala Studio, într-un subsol dezafectat şi inundat, pentru a găsi o soluție să ieşim de acolo, dar să nu ieşim înainte de a găsi soluția. Am trasat sumar harta acestui spectacol, unde cele şapte piese de teatru scurt scrise de Dumitru Solomon şi regizate de Victor Ioan Frunză – *Holul comun, Vânzări-cumpărări, Dialog fără partener, Pinacle, Orient-Express, Superba, nevăzuta cămilă* şi *Apa* – deşi propun teme diferite, sunt ingenios legate scenic printr-o verigă comună: moartea şi conştiința morții. Dincolo de întâmplările, aparent simple, se află o meditație tragicomică asupra caracterului uman şi asupra vieții. Absurdul şi parabola sunt aici liantul unui comic rafinat, unde nici chiar abuzul de comic de limbaj sau de repetiție a unor situații nu-i scad farmecul. Învățămintele sunt multe şi morala este în altă parte, ca o cămilă nevăzută. Genial şi imprevizibil este finalul: în timp ce personajele adaptate la viața acvatică îl îneacă pe inadaptat, publicul este anunțat prin plăcuțe avertizoare să iasă din sală, pentru că totul a luat sfârşit. Dar lucrurile nu se termină aici, ci în stradă, unde înecatul este scos din sacul de plastic şi îşi dă duhul în fața spectatorilor. Nu ştiu dacă efectul acestui spectacol ar fi fost acelaşi jucat pe scenă. Cert este că acest periplu a avut în geometria lui o mare discreție şi un anumit farmec. Inspirate au fost şi decorul, dar şi costumele Adrianei Grand. Şuvoiul de apă şi întunericul de la subsol au făcut posibil un contact epidermic cu atmosfera, crescând gradul de implicare al spectatorului. Toată gama de personaje a fost interpretată cu brio doar de cinci actori: Alin Florea, Silvia Tariq, Marcel Turcoianu, Monica Zugravu-Ivaşcu şi Radu Micu. Muzica „în ton" cu scenele jucate, compusă de Tibor Cari şi interpretată *live* de actorii Alin Florea, Silvia Tariq şi Radu Micu (acompaniați la pian de Cornel Cristei) a completat rafinamentul acestui spectacol.

Cântarea cântărilor, coproducţie româno-franceză, Château de Lourmain şi Asociaţia Mnemosyne-Franţa, o adaptare de Cătălina Buzoianu după textul biblic. Un spectacol mai degrabă plăcut auzului – prin muzica interpretată de cvartetul format din Sylvain Gouvernaire (chitară – tot el compune şi muzica), Martial Paoli (pian), Fabien Sgarde (baterie), Duret Renaud (bas), dar şi de vocea actorilor Filip Ristovski şi Ilinca Marche –, şi mai puţin văzului. Scenografia Deliei Tancău cu decoruri peisagistice, filmate, extrem de descriptive, ca şi ţopăiala actorilor (coregrafia: Mălina Andrei) nu fac decât să teoretizeze dragostea, să sufoce trăirile pasionale şi să se îndepărtze de mesajul biblic.

Sufletul. Punct de veghere după Dimitrie Dinev, Teatrul „Maria Filotti" Brăila – premieră în regia lui Radu Afrim. Nimic nu pare să-l încurce pe Radu Afrim în a aborda un gen sau altul de teatru. El reuşeşte să obţină acea demenţă ludică incitantă chiar şi atunci când te agresează cu un umor desuet, plin de clişee. Nu ştiu dacă urmăreşte neapărat un impact de cursă lungă cu publicul sau pur şi simplu îşi încearcă forţele pe un alt filon al artei. Într-o cămăruţă înghesuită a unui constructor bulgar, mort într-un accident stupid pe şantier, priveghiul la care vin prietenii lui emigranţi – *Zeko* (Liviu Pintileasa), *Bora* (Emilian Oprea) şi *Josef* (Alin Florea) – se transformă într-un dezmăţ macabru. Pe acoperiş sunt două păsări flamingo roz. E singura trimitere vizibilă către marca John Waters cu al său celebru „exerciţiu de prost gust", filmul *Pink Flamingos*. Bocitoarea *Sladka* (Liliana Ghiţă) îşi schimbă indecent de des costumele, iar pe faţă e mânjită ca pentru carnaval. Cei trei băieţi ai defunctului *Nikodim* (Dan Moldoveanu) par retardaţi, iar nevasta acestuia (*Pavlina* – Monica Zugravu Ivaşcu) pleacă în aceeaşi noapte la amant. Prostituata *Nadejda* (Mihaela Trofimov) are o singură ezitare în toată această nebunie, să-l sărute pe mort, dar şi-o încalcă cu voluptate când spiritele se încing cu alcool. Sunt două replici-cheie ale acestei piese: „Mereu mi-a fost teamă să nu ajung în cerul emigranţilor" şi „Pur şi simplu cărăm mult gunoi în noi". Ele duc la lumea emigranţilor care „călătoresc cu sculele în geantă pentru a repara Europa" şi la demersul regizoral de a o dezgoli în toată murdăria ei. Şi o face extrem de haios şi într-un ritm drăcesc. Şi actorii îi ţin isonul, fără a lăsa nicio clipă impresia că ceva ar fi anormal.

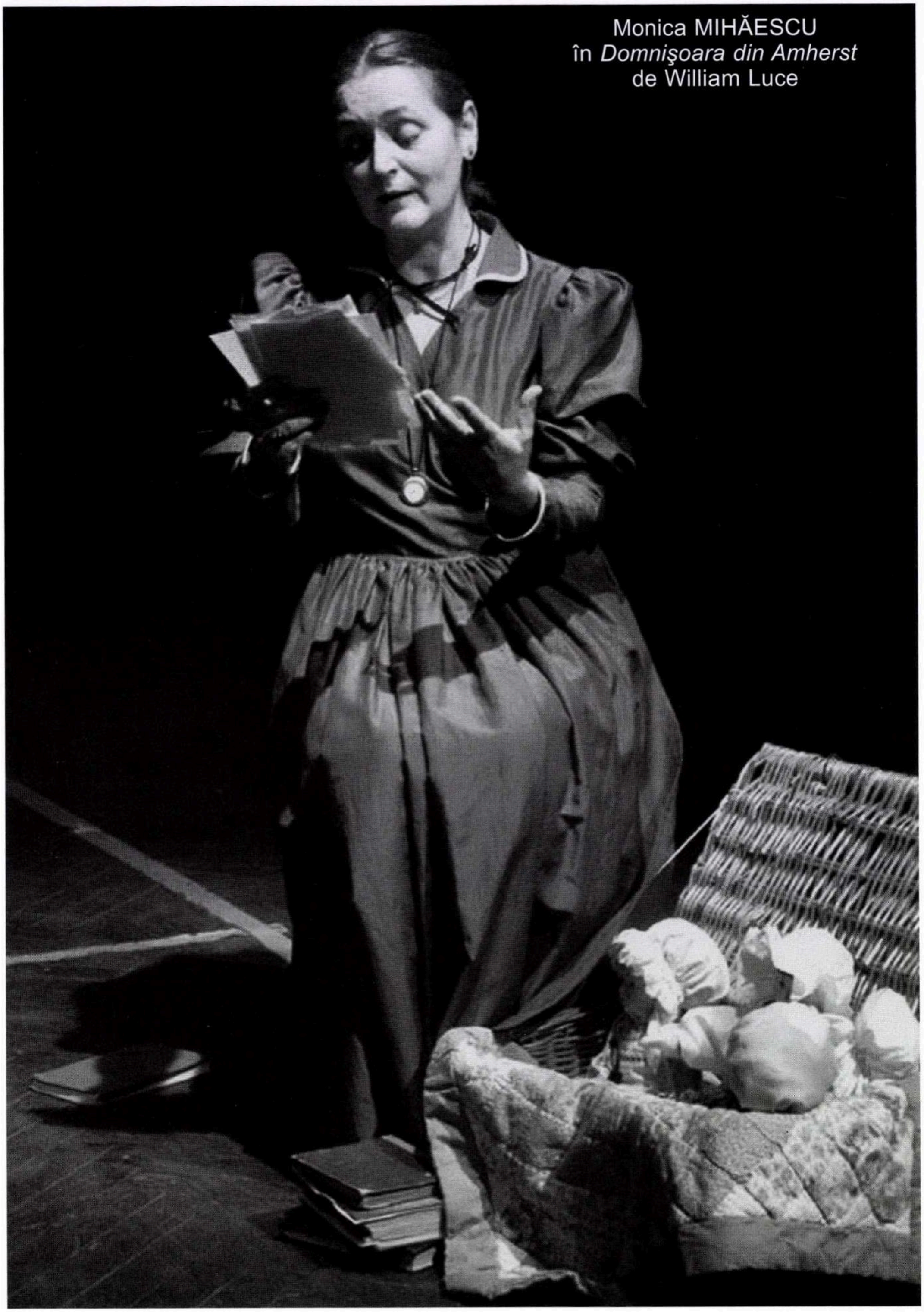
Noiembrie de Ana Maria Bamberger, Teatrul Naţional „I.L. Caragiale", Bucureşti; regia Alice Barb, cu Olga Tudorache, George Motoi şi Cecilia Bârbora. Când ai un text slab cu final previzibil, când structura regizorală nu-i novatoare ca să-i acopere găurile, degeaba laşi o mare actriţă ca Olga Tudorache să-şi scoată sufletul pe scenă. Nu iese altceva decât o poveste cuminte, fără sare şi piper, despre o mare actriţă ce-şi propune o ultimă întâlnire cu fiica sa şi fosta iubire, Ştefan, înainte de a-şi pune capăt zilelor. Oricât de corect a jucat Cecilia Bârbora, oricât s-a străduit George Motoi să creadă în personajul său, mereu exista o fundătură: cea a pasajelor prea lungi de tăcere şi a aceloraşi înţelesuri spuse cu alte cuvinte.

Cum am învăţat să conduc de Paula Vogel, Teatrul „Maria Filotti" Brăila – regia: M. Chris. Nedeea; scenografie, costume, video design: Dionisis Christofilogiannis. A fost cel mai impresionant şi novator spectacol, dincolo de valoarea incontestabilă a textului (premiat cu „Pulitzer" pentru Dramă în 1998) şi dincolo de tema abordată: adolescenţa sugrumată de violenţa sexualităţii. Corul grec masculin este construit pe ideea transgresării concepţiilor de viaţă privind masculinitatea şi sexualitatea, în principal, din tată în fiu, astfel încât un singur actor, Emilian Oprea, este pe rând tatăl, bunicul, chelnerul şi iubitul Mititicăi. Corul grec feminin

şi Corul grec adolescentin respectă aceeaşi metamorfoză: Emilia Mocanu şi Cătălina Nedelea sunt bunica şi mama adolescentei, dar şi colegele ei de şcoală. Cu alte cuvinte, povestea se extinde la scară mare şi tarele, pe care le lasă pubertatea în Mititica sunt o chimie a mediului social în care trăieşte, puternic amprentat de sexualitate. Fiindcă adulţii, nu?, nu mai au ruşine, nu mai au bariere morale, nu mai au nimic sfânt. Femeile sunt cele care mai păstrează puţină decenţă şi sensibilitate, dar insuficientă pentru a salva inocenţa. Peste toate astea, unchiul Peck este îndrăgostit de ea, şi, deşi nu o forţează, îi induce adolescentei trăiri confuze, de la atracţie până la culpa care o debusolează pe tot drumul vieţii. „Familia e o plăcere dobândită ca sărutul franţuzesc" este convingerea corului bărbătesc. O altă idee de construcţie a acestui spectacol este schimbul de replici în gol. În cele mai multe scene actorii nu se privesc. Ca şi personajele, ei relaţionează separat, fiecare în durerea lui. Şi este exemplar cuplul Mihaela Trofimov şi Valentin Terente; atâta forţă de redare a emoţiei rareori am văzut. Scenografia este de o simplitate şi ingeniozitate fără cusur: baloţii de vată, simbolizând norii, agăţaţi de tavan, sunt şi masa cea sfântă a familiei – pe ecran sunt filmate doar tacâmurile şi mâinile mesenilor. În toate cadrele proiecţiei de film, există acelaşi suflu de lucru simplu şi ales cu grijă, pentru a pune accentul acolo unde trebuie. Costumele, de asemenea, sunt făcute respectând acel echilibru dintre personaje şi mesaj; adulţii sunt îmbrăcaţi în negru, tinerele cu rochii transparente, pe când femeile în vârstă, cu rochii decente, iar Mititica are părul roz şi câte o pată de roz pe haine, dar toţi au ceva în comun: o porţiune din vestimentaţia lor este imprimată în carouri albe şi negre ca la şah. Fiecare joacă singur pe tabla lui de şah, însă există o tablă mare de şah unde mutările fiecăruia contează. Emilian Oprea este de o mobilitate şi de o fluenţă care te fascinează. Un singur amendament: nu-i reuşeşte songul. De altfel toţi actorii au acea prezenţă necesară şi putere de transfigurare aproape fără cusur, astfel încât nicio stridenţă, nicio rupere de ritm nu se produce.

Omul pernă de Martin McDonagh, regia Radu Afrim, Teatrul „Maria Filotti", Brăila. Într-un joc de-a râsu'-plânsu', macabru, Afrim uzează de multe ingrediente scenice (*musical*, *show*, comedie, coregrafie, video) ca şi cum ţi-ar propune un spectacol distractiv, pentru ca de fapt el, asemenea unui magician, să scoată din pălărie ceva ce ce tu nici n-ai fi bănuit că se poate face cu ele. El nu este interesat de note grave nici măcar în pasajele tragice şi de aici o puternică impresie de comedie absurdă. Cu toate acestea, îţi dă de gândit tocmai în timpul în care izbucneşti, fără nicio grijă, în hohote de râs.

Domnişoara din Amherst de William Luce, regia Moshe Yassur, Teatrul „Maria Filotti" Brăila şi Teatrul Mic Bucureşti. Cu multă sensibilitate, delicateţe şi dăruire, Monica Mihăescu reuşeşte să dea viaţă poetei de incontestabilă valoare, Emily Dickinson. În Sala Studio deja plutea parfumul secolului XIX, deşi nu se afla pe scândură decât o masă cu o lampă şi cărţi, două scaune, foi întinse pe jos şi un coş cu păpuşi. Emily a intrat pe uşă cu prăjiturile ei şi ne divulgă prietenoasă şi volubilă secretul reţetei. În oraş, ea era vedeta prăjiturilor. Nimeni dintre concitadini nu ştia de preocupările ei literare, doar tatăl ei aflase despre asta când, într-o noapte, după ce a dat stingerea, Emily, surprinsă scriind, a trebuit să-i citească acele rânduri. Tatăl ei, care era un om sobru, îi va permite din acea noapte să scrie ori de câte ori va simţi nevoia. Deşi nu reuşeşte să publice nimic şi este mereu criticată de profesorul Higgins, ea este conştientă de stilul ei novator şi atipic pentru acea epocă, aşa că nu abandonează scrisul. Îşi pune



Monica MIHĂESCU
în *Domnişoara din Amherst*
de William Luce

Valeria SECIU şi Mihai DINVALE în *Cum gândeşte Amy* de David Hare

Valeria SECIU şi Alin MIHALACHE în *Cum gândeşte Amy* de David Hare

diverse probleme despre geniu, poet, viață, moarte, religie, faimă, dragoste, speranță, etc. pe care le transpune în lirismul ei cerebral, pasional şi de o concizie şi simplitate uimitoare. Ea spune că „poetul este acea persoană care aprinde o lumină în întuneric şi, după ce acesta a plecat, flacăra rămâne aprinsă". A fost îndrăgostită, dar şi-a ascuns dragostea aproape eroic, timp de 20 de ani. Bărbatul era un om al bisericii, un pastor, cu zece sau cincisprezece ani mai în vârstă, căsătorit şi cu copii. Scrisorile pe care i le scria erau pure ca şi poeziile ei. Frumoasă şi tulburătoare, ca un tablou de Matisse, este scena în care ea vorbeşte, în timp ce face baie, despre neşansa ei în dragoste. Descoperim că Emily nu e acea domnişoară bătrână şi ciudată care stă închisă în casă, fugind de ochii lumii. Este o femeie care trăieşte intens viața prin lucrurile ei mărunte, care se bucură de flori, de păsări, de toată suflarea naturii şi care ştie precis unde se află locul care armonizează cu ființa ei. Singurătatea, din această perspectivă, este o lume la fel de tumultuoasă şi de vie ca a celorlalți şi poate că mai stabilă şi mai pozitivă. Poeta poartă un dialog cu lucrurile din jur, iar modul acesta al personajului de a se confesa publicului cu atâta căldură, de a-i citi versurile şi reflecțiile asupra vieții cu emoție şi puritate, mi-a lăsat o puternică impresie de întâlnire reală cu poeta, mai ales că există şi o asemănare fizică.

Inimă de boxer de Lutz Hubner, Teatrul „George Ciprian" Buzău, un spectacol de Mara şi Mihai Manolescu. Atingând o temă sensibilă, cea a prăpastiei dintre generații şi a atitudinii tinerilor față de bătrâni, spectacolul este o bună lecție de viață.

Tinerilor actori participanți la Gala Tânărului Actor HOP 2009 li s-a rezervat o seară în Sala Studio, unde s-a prezentat ***Un om de milioane*** de Ioan Peter, monolog susținut de Alexandru Bogdan. Spectacolul ***Totul despre ei*** de Antoaneta Zaharia şi Clara Flores Aguilera – care semnează şi regia (al doilea din cadrul proiectului Upstage şi care face parte din seria „Teatrul care răstoarnă") este un *women comedy show* ce disecă fără milă şi cu umor cam tot ce cred femeile despre bărbați. ***Merge*** (premiul pentru cel mai bun spectacol la Gala Tânărului Actor HOP 2009) din spectacolul ***Autobahn*** de Neil LaBute, regia de Mihaela Sârbu, cu Ciprian Mistreanu şi Oana Porav-Hodade. Este primul spectacol care se desfăşoară în acest an în cadrul programului „Teatrul Fără Frontiere", în mediul urban. Este un *road-movie* teatral, cu poveşti care se petrec în autoturisme, în parcări şi pe şoselele din Bucureşti. Spectacolul mutat din maşină în Sala Studio, folosind ca decor doar două scaune, nu suferă vreo denaturare a frumuseții lui dată de text, dar şi de jocul impecabil al actorilor.

Cum gândeşte Amy de David Hare, în traducerea Antoanetei Ralian, Teatrul Mic, Bucureşti, regia Cătălina Buzoianu. Scenografia lui Dragoş Buhagiar – o cameră invadată de tablourile uriaşe ale lui Bernard Thomas (soțul mort al lui Amy), unde mobilierul are şi ceva din personalitatea actriței – ca şi montarea delicată a Cătălinei Buzoianu, în deplina măsură a stilului clasic, fac din acest spectacol o piesă rară ca un porțelan de Sèvres.

Gardienii se întorc, Teatrul MASCA, Bucureşti, spectacol de muzică şi dans, a avut loc în Piața Independenței.

Atât directorul de Festival, Doina Papp, cât şi directorul general al Teatrului „Maria Filotti", Veronica Dobrin, împreună cu întreaga echipă a teatrului, au făcut totul ca acest eveniment să strălucească şi să aducă bucurie brăilenilor iubitori de teatru şi nu numai.

Marinela ȚEPUȘ

Întâlniri de toamnă

De puține ori se poate vorbi de îngemănarea perfectă dintre viziunea unui autor şi cea a unui regizor. Oricât de mult ar fi atras un regizor de opera unui dramaturg, perspectiva celui din urmă tinde să aducă la rampă propria gândire, propria percepție asupra unui text. E adevărat că regizorul Victor Ioan Frunză l-a cunoscut bine pe dramaturgul Dumitru Solomon. S-au prețuit reciproc. E la fel de adevărat că şi unul, şi celălalt sunt artişti de valoare cu opere bine definite.

Dumitru Solomon rămâne una dintre cele mai prestigioase personalități culturale, marcând evoluția teatrului românesc în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea. Înțelepciunea, ironia fină, şăgalnică, niciodată răuvoitoare, sclipitoarele jocuri de cuvinte ale pieselor sale au făcut ca acestea să fie jucate nu doar în țară, ci şi în străinătate.

De această dată, Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, în spectacolul ***Identități***, nu ne propune o piesă, ci şapte scrieri scurte (*Holul comun, Vânzări-cumpărări, Dialog fără partener, Pinacle, Orient-Express, Superba, nevăzuta cămilă, Apa*), pline de haz, fără vreo legătură evidentă între ele. Pare ciudată, la prima vedere, selecția făcută de Victor Ioan Frunză. Cu atât mai mult cu cât ni s-a şoptit discret că spectacolul „beneficiază" de costumele concepute de către Adriana Grand pentru *Hamlet*. Nu ştim de ce s-a oprit *Hamlet*, dar am descoperit, cu acest prilej, incontestabilul talent al celor doi artişti (Adriana Grand şi Victor Ioan Frunză) de a se adapta, cu inteligență, unei situații inedite, realizând un spectacol remarcabil. Nu avem parte, cum s-ar crede, de decorurile fabuloase ale Adrianei Grand, pentru că decorul îl reprezintă chiar... Teatrul „Maria Filotti". Cele şapte momente se joacă în şapte spații diferite din interiorul acestuia: Scara B, Sala de recepții, Foaierul mic, Foaierul mare, Holul monumental, Holul B, Sala Studio. Finalul are loc în stradă, printre trecători. Astfel, spectatorii au posibilitatea de a vizita această clădire de o frumusețe şi o eleganță aparte.

Pe parcursul unei ore şi vreo 45 de minute ne sunt prezentate metehne omeneşti de tot felul. Doi vecini care se ceartă pentru stăpânirea unui hol comun (să ne amintim de multele litigii dintre chiriaşi sau dintre chiriaşii şi proprietarii unor imobile, pe vremea lui Ceauşescu!), în vreme ce familiile lor se bat, apoi se omoară (*Holul comun*). Din plictiseală sau pentru că n-au altceva mai bun de făcut, o artistă şi doi soți îşi vând şi (re)vând reciproc, mai întâi, colțurile, apoi centrul unui imobil (*Vânzări-cumpărări*). O soție neglijată îşi strigă disperarea în fața uşii de la biroul soțului ei. Acesta bate la maşină, imperturbabil. Când maşina de scris tace şi se deschide, în sfârşit, uşa, observăm silueta soțului în... ştreang. Să se fi sinucis din cauza cicălelii femeii? (*Dialog fără partener*). Două cupluri se întâlnesc periodic pentru a juca pinacle. Un joc care nu se mai sfârşeşte. Discuții monotone şi interminabile despre teoria probabilităților. Spleen... Lehamite. La un moment dat, unuia dintre membrii grupului îi cad cărțile cu care trişase permanent. Mica societate se animă. Îşi cer socoteală. Cei fraieriți îşi cer sutele de mii de puncte pierdute. Le primesc. Ce să facă, însă, cu ele? Le returnează. Reproşuri. Trişorul recunoaşte că unica sa bucurie, în urma acestor întâlniri cu nişte „idioți", era să-i păcălească pentru a fi mereu câştigător. De fapt, câştiga doar la jocul de pinacle. În rest era şi

Scene din spectacolul *Identități* după Dumitru Solomon

el un ratat… (*Pinacle*). Un cetăţean ceruse bilet pentru Paris. I s-a vândut, din greşeală, unul pentru Periş. Se prezintă, la ghişeu, pentru a-l schimba. Se dovedeşte a fi aproape imposibil. Confuzia şi lipsa de interes a casierei pentru mica dramă a clientului sunt atât de mari, încât sărmanului călător nu-i rămâne decât să plece la Periş. Pentru că tot cumpărase bilet (*Orient-Express*). Un întârziat nimereşte într-un târg. Nu mai găseşte nimic de cumpărat. Aşa i se pare. Pentru că dă peste un vânzător (întârziat şi el) care doreşte, cu tot dinadinsul, să-i vândă o superbă cămilă cu două cocoaşe… invizibilă… Este atât de convingător în expunerea calităţilor cămilei nevăzute, încât reuşeşte să o vândă. Cumpărătorul rămâne cu privirea în gol… Şi totuşi, când dă să plece, se trezeşte cu cămila lângă el. Doar el o vede… Şi ce dacă… Tocmai se iveşte un cumpărător întârziat… Şi jocul continuă (*Superba, nevăzuta cămilă*). Trei locatari, dintre care unul este administratorul blocului, coboară la subsol, pentru a găsi o cale de ieşire rezonabilă. De fapt, este o cursă, iar subsolul devine, îndată, labirint. Robinetele sunt stricate şi apa curge continuu, obligându-i pe cei trei să înveţe să înoate. Înoată până le cresc aripioare de peşte. Unul dintre ei se opune. Zadarnic. Ceilalţi doi îl obligă să rămână captiv. Sau să se elibereze prin înot. Să descopere avantajele vieţii în apă… Momentul se joacă la Sala Studio, la lumina unui telefon mobil, a unei brichete, a unor chibrituri. Apa curge în şuvoaie. Simţim o apăsare puternică. Ne cuprinde claustrofobia pe toţi. Actorii joacă în apă. Nu le este uşor. Scena se sfârşeşte în stradă, când cel care se împotriveşte cel mai tare „lecţiilor de înot“ este „vărsat“ pe trotuar dintr-un imens sac din plastic plin cu… apă (*Apa*). Toate cele şapte momente sunt legate între ele printr-un ilar cortegiu mortuar… din care fac parte şi spectatorii. Nimic tragic în acest spectru al morţii. Mai degrabă ni se aduce aminte de faptul că domnul Dumitru Solomon, deşi nu se mai află printre noi, este cu noi.

Fiecare dintre aceste mici bijuterii literare sunt transpuse scenic cu migală şi atentă grijă pentru desluşirea tuturor (sub)înţelesurilor. Jocurile de cuvinte sunt scoase în evidenţă cu delicateţe. Situaţiile sunt expuse cu claritate şi umor de bună calitate. O ironie fină, dulce-amăruie, îmbracă toate momentele. Actorii joacă în echipă, dăruind tot ce pot, tot ce au. Victor Ioan Frunză nu este un regizor comod – se ştie, însă este cu adevărat talentat şi dăruit profesiei care l-a aşezat între numele de elită ale regiei româneşti de teatru. Fără a avea fastul celor mai multe dintre producţiile sale, acest spectacol îl reprezintă în toate privinţele. Drumul parcurs de actori, costumele (în majoritate, din piele), micile momente muzicale susţinute *live*, şi mai ales acurateţea lucrăturii regizorale fac din *Identităţi* unul dintre momentele de referinţă ale creaţiei acestui mare artist. Pe de altă parte, Dumitru Solomon merita cu prisosinţă o astfel de reconsiderare… Oricât de târzie ar fi. Din păcate, spectacolul va rămâne doar al Brăilei. Orice încercare de adaptare la alt spaţiu i-ar distruge din consistenţă şi farmec. Însă merită un drum la Brăila, chiar dacă biletul de tren costă mai mult decât cel de spectacol. Credeţi-mă, pe cuvânt!

În ceea ce mă priveşte, *Identităţi* înseamnă o autentică întâlnire cu domnul Dumitru Solomon, acela care mi-a fost cel mai bun profesor de jurnalism cultural. De nepreţuit. De neînlocuit. Îi mulţumesc domnului Victor Ioan Frunză, Adrianei Grand şi Teatrului din Brăila pentru această posibilitate.

Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila – Identităţi**, după Dumitru Solomon. Direcţia de scenă: Victor Ioan Frunză. Scenografia: Adriana Grand. Muzica: Tibor Cari. Interpretare *live*: Alin Florea, Silvia Tariq, Radu Micu. Cu: Alin Florea, Monica Zugravu Ivaşcu, Marcel Turcoianu, Silvia Tariq, Radu Micu. Data reprezentaţiei: 27 septembrie 2009.**

Galați

Marinela ȚEPUȘ

Criza ne face inventivi!!!

Nu e nicicând ușor să organizezi festivaluri de teatru, pentru că, mai totdeauna, lipsesc fondurile necesare. Cu atât mai greu se realizează acestea în vreme declarată de criză. Știu directori care înnădesc din te miri ce un program numai ca să nu „sară" o ediție. Sunt conștienți că e mai bine să „bifeze" evenimentul decât să-l lase să moară. Pe de altă parte, festivalurile de teatru se luptă, în această perioadă, cu festivalurile organizate de Ministerul Turismului (*al berii, al vinului, al strugurilor, al cârnaților de Pleșcoi, al poamelor*...), manifestări care nu duc lipsă nici de bani, nici de spectatori... și, mai ales, cu circul făcut de către guvernanții noștri.

Și totuși, mai sunt locuri, puține, e drept, unde edilii orașelor încă mai împacă *și capra, și varza,* sponsorizând atât evenimentele stradale (cu mai mult, că, deh!, acolo se găsesc alegătorii!!!), cât și pe cele culturale (cu mai puțin, ca măcar să se petreacă într-un climat decent!). În asemenea context, imaginația directorilor de teatre și a celor de festivaluri este pusă (puternic) la treabă și, adesea, aceștia izbutesc să realizeze ceea ce nici nu s-ar/ne-am fi gândit. Așa se face că, la Galați, în cadrul celei de-a XXI-a ediție a **Festivalului de Comedie**, am putut vedea patru variante ale spectacolului *Lecția* de Eugen Ionescu. „Din lipsă de fonduri", ni s-a spus, cu sfială, dar ideea mi se pare înțeleaptă, pentru că ne aflăm, nu-i așa, în Anul „Eugen Ionescu" și marele dramaturg merita o omagiere așa cum se cuvine la el acasă. Adică, în România. În afara celor patru producții, am mai văzut și o încercare a UNATC „I.L. Caragiale", cu *Cântăreața cheală*. Chiar izbutită! Adusă în contemporaneitatea dominată de calculatoare și telefoane mobile. Cei doi soți alienați se regăsesc – „ce ciudat, ce bizar, ce coincidență!" – prin intermediul internetului. Și dintr-o dată, replicile, care puteau părea absurde până de curând, devin de-a dreptul realiste!

Cele patru variante ale ***Lecției*** nu au plictisit pe nimeni. Au creat controverse, care s-au finalizat cu o discuție aplicată în foaierul teatrului.

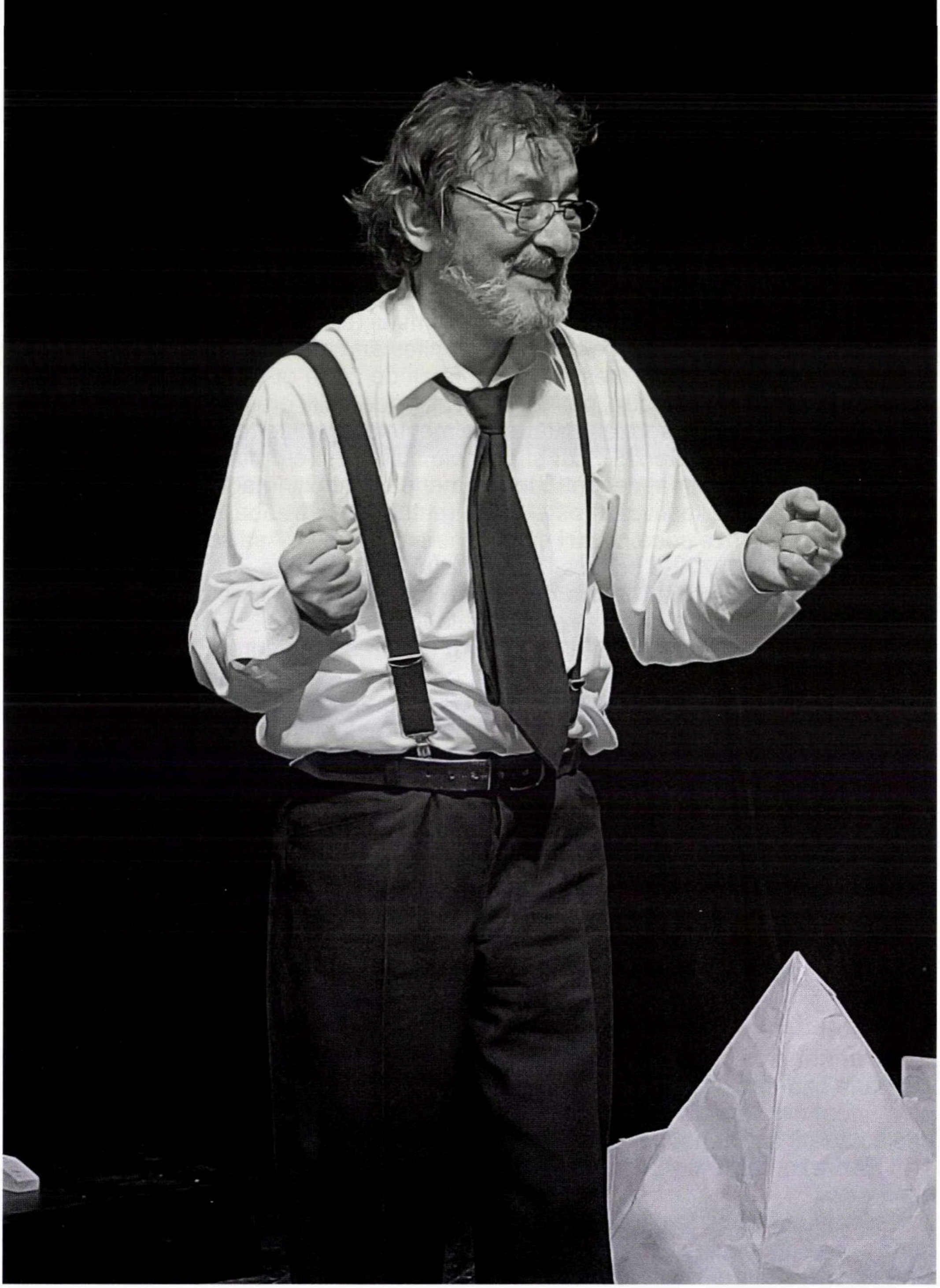
S-a putut observa că fiecare regizor a „colaborat" cu autorul – mai mult, Horațiu Mălăele, autorul spectacolului de la TNB, și cel mai puțin Vitalie Drucec, realizatorul spectacolului de la Teatrul „Eugène Ionesco" din Chișinău; calea de mijloc i-a revenit lui Tino Geirun, regizorul producției Teatrului „Fani Tardini" din Galați și a Teatrului „Pygmalion" din Viena. Dar s-a mai putut constata faptul că oricât s-ar fi îndepărtat de text, tot pe cărarea făcută de Ionescu ajungeau cu toții.

Urmărind cu interes cele patru producții, am rămas cu gustul amar că ceea ce, până mai ieri, ni se părea absurd, constituie, azi, o realitate. Așa cum cităm permanent din Caragiale, minunându-ne cât de actual poate fi, ne trezim comparând unele situații cotidiene cu scenele (așa-zis) absurde din piesele ionesciene...

Reprezentațiile cu *Lecția* au fost atât de diferite, încât fiecare a reușit să ne intereseze.

Horațiu Mălăele (a primit, din partea Juriului Publicului, Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină) a transformat textul mai mult într-o farsă cu final tragic. Drumul său de la prima variantă, realizată la Theatrum Mundi / Teatrul „Nottara",

Vlad VASILIU în *Lecția* de Eugen Ionescu



acum vreo 13–14 ani, nu a fost foarte lung. Profesorul e doar un pic mai decrepit, descoperim, pe parcursul reprezentației, ceva mai multe „mălăisme", menite să stârnească ropote de aplauze, iar finalul este mai încărcat de sexualitate (cuțitul devine falus!). Însă acest final este mai aproape de Eugen Ionescu, care vede o relație devastatoare între sexualitate şi dictatură. Decorul simplu, format dintr-o masă, ce se transformă în sicriu, cuprinzând cadavre-păpuşi şi coroane mortuare, două scaune cu spătar (unul mai înalt pentru profesor şi unul mai mic pentru elevă), un acoperiş din scândură, identic cu duşumeaua, astfel încât aştepți mereu să cadă strivind personajele-marionetă, este asemănător celui de demult şi slujeşte perfect viziunii regizorale (decorul: Horațiu Mălăele). *Marie* (Victoria Dicu) este mai puternic caricaturizată decât în prima variantă, dar foarte adecvată întregului. *Eleva* (Aylin Cadîr) îmi aminteşte de cea interpretată, cândva, de Clara Vodă. Seacă, rece, plată, la început, se transformă – uşor-uşor – în victima perfectă. Spectacolul este dinamic, are umor şi prinde publicul asemeni unei comedii bulevardiere. (Să fie de bine?!)

Cele două variante regizate de către Tino Geirun, deşi s-au vrut identice, au mari deosebiri. De temperament, de interpretare. Dacă varianta gălățeană are mai mult alura unei telenovele, în care personajele evoluează patetic, scrâşnit, cea austriacă se joacă „la rece". Alienarea este mai evidentă în cea de-a doua reprezentație. Transformarea *Profesorului* (Dietmar Voigt), mai pregnantă. Iar evoluția *Profesorului* (Vlad Vasiliu) din producția gălățeană este marcată de suferință. Fiecare pas către crimă e făcut sub semnul fatalității. Lupta cu sine şi cu lumea a Profesorului îl umanizează, absolvindu-l, în mare parte, de vină. Mai mult, intrarea *Elevei* (Alexandra Benold) este tumultuoasă. Fata este emancipată, independentă, agresivă. (Aproape că înțelegi altfel mobilul crimei!!!) Am avut şi unele nedumeriri în legătură cu aceste spectacole. Eleva intră şi iese din scenă când vrea, uşa rămânând descuiată, dar, în final, tocmai atunci când este amenințată cu moartea, se ascunde după un scaun, acceptând sfârşitul aproape cu seninătate. Profesorul suferă că nu poate ieşi din cerc. Zbaterea lui este sfâşietoare, aproape tragică, în producția gălățeană; interiorizată, plină de sarcasm, în cea vieneză. La sfârşit, Profesorul încuie uşa şi îi dă cheia lui Marie, refuzând să mai primească vreo elevă. Este prima variantă văzută de mine cu un asemenea deznodământ şi nu mi se pare a fi prea... ionescian. Ciclul morții ar trebui să continue la infinit, dacă mergem pe firul textului. Spectacolul din Chişinău, nepăcătuind în interpretarea textului, a displăcut celor mai mulți. Sexualitatea vulgar reprezentată, prin frământarea sățioasă a sânilor *Elevei* (Maia Grosu) pe parcursul unui sfert de spectacol şi transformarea *Profesorului* (Gheorghe Pietraru) într-un soi de Mefisto grotesc, au făcut ca reprezentația să devină respingătoare. Poate că impactul, la Chişinău, să fi fost altul decât în România, pentru că şi contextul socio-politic de acolo este diferit.

Consider că acest experiment (chiar dacă pornit dintr-o situație de criză) a reuşit şi poate constitui un prolog pentru ceea ce se va întâmpla anul viilor, când, în cadrul Festivalului Internațional „Shakespeare", vom vedea numai producții cu... *Hamlet*.

În afara celor cinci spectacole *Ionescu*, am mai avut parte de comedii plăcute publicului. Uşor de asimilat. Realizate cu măsură şi discernământ. Două au fost ale Teatrului „George Ciprian" din Buzău (*Inimă de boxer* de Lutz Hubner, un spectacol de Mara şi Mihai Manolescu, cu Constantin Codrescu şi Dan Bordeianu, şi *Victoria şi Sirena* de Aleksandr Galin, un spectacol de Diana Lupescu, cu Diana Lupescu, Valeria Ogăşanu şi Virgil Ogăşanu), despre care deontologia funcției mă opreşte

să spun mai mult (Diana Lupescu a primit Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină, acordat de către Juriul Publicului). Una, a teatrului-gazdă: *Ultima oră* de Mihail Sebastian (regia: George Motoi; scenografia: Gabriela Bondărescu Catargiu; coloana sonoră: Gabriel Bassarabescu; coregrafia: Mihai Ciprian Caragață; cu: Cristian Gheorghe, Vlad Vasiliu, Aureliu Bâtcă, Lucian Pînzaru, Grig Dristaru, Dan Căpățână ş.a.) despre care nu pot a scrie nimic, pentru că nu am văzut-o (ajungând, în Galați, la o zi după începerea Festivalului). Producția a fost recompensată de către Juriul Publicului cu Premiul pentru cel mai bun spectacol.

Lansarea volumului *Cu Ion Caramitru, de la Hamlet la Hamlet şi mai departe* de Mircea Morariu (editat de Fundația „Camil Petrescu“ şi revista „Teatrul azi“), cu autorii de față şi prezentat de către criticul Doina Papp, precum şi întâlnirea Generației de actori care a intrat în IATC „I.L. Caragiale“ cu patru decenii în urmă – generație din care fac parte: Olga Delia Mateescu, Cezara Dafinescu, Mihai Dinvale, Mihai Mălaimare, Vlad Vasiliu – au avut darul de a ne emoționa, întregind o manifestare culturală făcută cu bani puțini, dar în limita bunului gust şi a decenței. Este un festival care îşi ține rangul, iată, de 21 de ediții...

Ruxandra ANTON

Insectarul de vise

Eugen Făt, aflat la cea de-a treia montare aici la Galați, scrie în caietul-program al spectacolului ***Labirintul Irinei – alb***: „De data asta am ales să fiu puțin mai straniu şi mai trist, însă nu şi fără emoție“. Însă tristețea lui e ca un poem al imaginilor, luminilor şi muzicii, extrem de bine stăpânite, de dozate şi de acordate cu momentele scenice. În plus, în acest spectacol, totul este făcut de el, mai puțin scenografia (Gabriela Bondărescu Catargiu) şi proiecțiile video (Melu Panaitescu). Ideea a pornit de la o replică din *Tot ce se dă*, aşa cum declară regizorul, „poate stă şi acum şi ne fură visele“ şi de la un anunț făcut pe blogul lui şi pe al unor prieteni: „Regizor, colecționez poveşti cu vise (visate sau nevisate)... de oameni care trăiesc (sau nu) în acelaşi timp cu mine... despre ce ați visat sau doriți să visați... de la visători care vor să-şi vadă visul realitate... pe o scenă. Ofer posibilitatea trăirii lor într-un spectacol de teatru aparte“. Din patruzeci şi opt de texte primite, patru au trecut în coşmarul Irinei. Decorul este simplu: doar un fotoliu roşu într-o cameră albă a unui azil de nebuni şi o uşă albastră dusă în spate de un gropar, servindu-le ca masă până să fie uşa camerei albe. Culorile predominante ale luminilor sunt roşu, albastru şi ocru, iar din îmbinarea lor rezultă un alt decor, straniu, dintr-o lume a visului şi a imaginarului. Spectacolul începe într-o nişă din fundal acoperită de un panou glisant care se deschide de fiecare dată pe jumătatea centrală a scenei. În cadrul ei, Irina mare aşază fluturi pe un perete, ca într-o oglindă a timpului, unde Irina mică i-a păstrat amintirile copilăriei. Fetițele cu ochii acoperiți de căciulițe şi femeia însărcinată, brutalitatea (schițată prin smulgerea căciuliței) şi indiferența bărbatului în travesti (tatăl) asupra fetiței, întâlnirea cu groparii în chip de oameni-râme şi spaima Irinei mici, femeile însărcinate, mireasa şi groparii, Irina şi corbul, Irina şi doctorul, sunt cadre care amintesc de obsesiile Irinei, dar şi de personajele care-au împins-o în prăpastia

camerei albe. Fiindcă Irina a încercat să se sinucidă. De ce labirintul? Pentru că viața poate fi un labirint când lipsește dragostea. Iar părinții Irinei și-au văzut doar de viața lor. „Mereu am fost bolnavă, te-am lăsat singură, citeam, mă gândeam", spune ea la sfârșit, într-un acces de remușcare. În coșmarul Irinei, tatăl apare în travesti cântând *Pass this on*, iar mama, o femeie elegantă, îmbrăcată în roșu, cu o glastră de flori artificiale albastre. Apariția tatălui e la fel de înspăimântătoare ca și în realitate, probabil, pe când cea a mamei e așa cum și-ar fi dorit ea să fie, plină de căldură. Scenele sunt construite cu rigurozitate maximă a detaliilor. Foarte frumoasă este scena de la pomana mortului. Mesele sunt aduse de corb și de un bărbat bizar. Groparii stau separați de femei. Cina începe cu lovituri sacadate, în același ritm, ale lingurilor în farfurii, și doar femeia însărcinată rupe ritmul. Băutul ca și aprinsul țigărilor sau al făcliilor este, de asemenea, la unison. Irina nu s-a născut încă. Un mort care-a trăit fără dragoste nici nu a fost născut. Cam asta este sugestia pe care-o transmite prezența femeii însărcinate, iar strigătul ei de la finalul ospățului o confirmă. Scena femeilor care vin la ușa Irinei, aduse de furtună, este deosebit de bogată în sugestii. Femeile clevetesc, dar pot comunica și cu luna. Ca într-un ritual privesc ele luna. Nașterea, durerea, dar și bucuria lor sunt redate cu mijloace regizorale originale: ele își scot una alteia hainele pe ritmul unui cântec popular, iar sub hainele de născătoare poartă haine bărbătești. Bărbații născuți de ele dansează și scot chiote de bucurie. Numai născătoarea Irinei nu-și scoate hainele, nu naște, doar îi strigă numele. În coșmarul Irinei, doctorul care-i administrează tratamentul, se transformă în bărbatul bizar ce îi citește o poveste ciudată despre micii Iisuși care-au tuns părul femeilor și și-au făcut bărbi. Micul Iisus Șef „a avut cea mai frumoasă barbă, pentru că era făcută din părul mamei tale". Scena aceasta pare ruptă, ca manieră de joc, din scena cu

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU MUREȘ

piticul în fotoliul roşu din *Twin Peaks*, filmul lui David Lynch şi Mark Frost. Sunt destule soluţii regizorale bune, cum ar fi cea în care tatăl şi mama sunt vizualizaţi parţial – doar picioarele li se văd din spatele paravanului şi sunt totuşi o prezenţă – sau cea cu proiecţiile mamei şi-ale Irinei, ca într-o oglindă alb-negru, secundând personajele. Sunt şi unele procedee „fumate", dar refăcute în manieră personală şi care se încadrează organic în structura spectacolului: vocile înregistrate ale actorilor, jocul cu lingurile, cadrele statice de la începutul spectacolului. Dincolo de cursivitatea şi unitatea acestui spectacol există şi lucruri care-i aduc pierderi. Prea multă metaforă şi prea puţină realitate. Nu există demarcaţie între vis şi realitate. Şi nu mă refer la decor; realitatea se petrece în camera albă, imaculată, unde nicio întrebare nu primeşte răspuns. Irina nu coboară nicio clipă din vis sau cel puţin jocul actriţei Carmen Albu e construit aşa. Replicile ei sunt incantaţii, tensiunile ei sunt mirări şi spaimele ei eşuează în motivaţii doar de ea cunoscute. Publicul trebuie să presupună că ceva rău s-a întâmplat între ea şi tatăl ei, dar ce? Povestea naşterii Irinei, citită de fetiţa Simina Teodoru, nu lămureşte lucrurile. Nici mărturisirea groparului nu limpezeşte nimic, ba chiar pare inutilă şi lipită. Poate doar atitudinea mamei (jucată într-o notă potrivită de Tamara Constantinescu), răceala ei, inconştienţa ei chiar, clarifică drama Irinei, la finalul spectacolului. Irina moare cerşind o îmbrăţişare mamei sale şi întrebându-se „de ce nu pot fi fericiţi oamenii?". Un alt minus este dat de lentoarea scenelor. Se insistă prea mult pe ceva şi asta scade ritmul, ca, de exemplu, în scena cu floarea albastră, cea mai trenantă de altfel. Alte lucruri sunt stridente, mai puţine, ce-i drept!, dar în alt ton decât concepţia spectacolului: cântecul „Puşca şi cureaua lată" cântat de gropari sau intervenţia femeilor însărcinate când îşi pun întrebări despre Irina: „Nu vă supăraţi, suntem în emisie?". Grupul de gropari e suficient de dinamic şi de reconfortant prin hazul pe care-l stârneşte la simpla lui apariţie, cu trupurile lor asimetrice, cu mişcările lor contorsionate, schimonosite, dar şi prin replicile lor comice sau justiţiare, încât nu mai era nevoie de a plusa şi pe efectul vocii piţigăiate a unuia dintre gropari care prin stridenţa ei devine de neînţeles. Grupul de gropari (Cristian Gheorghe – foarte precis jucat! – Cosmin Panaite, Iulian Costea, Ciprian Braşoveanu, Marius Smântână şi Dan Căpăţână) şi grupul de femei (Liliana Lupan, Corina Căpăţână – ies în evidenţă, fără a le acoperi pe celelalte – Veronica Păpuşă şi Mihaela Lecca) este bine susţinut actoriceşte şi dau un tonus special poveştii. Mai puţin credibil este jocul lui Marius Smântână în monologul mărturisirii păcatelor. Intervenţiile fetiţei Simina Teodoru sunt pline de candoare şi naturaleţe, fără nicio urmă de ezitare. Ioana Citta Baciu are, de asemenea, o prestaţie onorabilă, dar jocul ei cade în păcatul reprezentării ireale chiar şi atunci când lucrurile se petrec în realitate. Cosmin Panaite, în scena recitalului, are un joc de scenă deosebit, dublat şi de o voce foarte bună, nu departe de cea a solistului de la *The Knife*. Un alt amănunt care derutează ar fi tenta uşor asiatică a costumelor femeilor însărcinate, fiindcă povestea e una a zilelor şi locurilor noastre. Însă, dincolo de toate inconvenientele, pot spune, fără a exagera, că trupa de la Galaţi reuşeşte să dea viaţă unei lumi sensibile, într-un spectacol bun, emoţionant, care merită văzut.

Teatrul Dramatic „Fani Tardini" Galaţi – Labirintul Irinei – alb, **un spectacol de Eugen Făt. Scenografia: Gabriela Bondărescu Catargiu. Video: Melu Panaitescu. Regia tehnică: George Breabăn. Cu: Carmen Albu, Tamara Constantinescu, Ioana Citta Baciu, Liliana Lupan, Corina Căpăţână, Veronica Păpuşă, Mihaela Lecca, Cristian Gheorghe, Cosmin Panaite, Iulian Costea, Ciprian Braşoveanu, Marius Smântână, Dan Căpăţână şi Simina Teodoru. Data premierei: 3 martie 2009. Data reprezentaţiei: 28 septembrie 2009.**

Daria DIMIU

Dincolo de cuvinte

Etimologic, în majoritatea limbilor de circulaţie, spectacolul sau reprezentaţia au legătură cu ideea de percepţie vizuală. Aşadar, receptarea nu ar avea prea mult de suferit, coardele sufleteşti vibrând pe alte criterii decât cele pur lingvistice.

Programul dens al **Colocviului teatrelor minorităţilor naţionale din România**, ajuns la a VIII-a ediţie, a inclus în perioada 3–11 octombrie 2009, pe lângă reprezentaţiile propriu-zise de facturi diferite (nu toate în concurs), inaugurarea Sălii Studio (până recent, acolo funcţionase o discotecă!), denumite, în cadrul unei emoţionante ceremonii, „Bocsárdi Angi Gabriella", dezvelirea unui copac cu trunchi dublu pe care sunt gravate numele celor care s-au perindat prin trupa de la Gheorgheni, vernisarea expoziţiei de afiş ocazionată de împlinirea a un sfert de veac de teatru în oraş, un spectacol-lectură, concerte şi discuţii matinale zilnice despre spectacolele din ajun.

Îmbrăcat în smoching, Béres László, directorul Teatrului „Figura" din Gheorgheni a deschis călduros manifestarea, indicând şi componenţa juriului: Alice Georgescu (preşedinte), Zsehránszky István, Ungvári-Zrínyi Ildikó, Duró Györzö (Ungaria) şi Iulia Popovici.

Producţia teatrului-gazdă, *Trei dansuri de Beckett* (concept şi coregrafie: Vava Ştefănescu, scenografie Csiky Csaba) a înlocuit spectacolul *Teren de joacă* semnat Yvette Bozic, programat în deschidere. Susţinut în mod normal în condiţii de studio, e de presupus că adaptarea la alte dimensiuni a spectacolului va fi diminuat receptarea. Perimetrul de joc este delimitat de patru tije metalice arcuite, de care atârnă legume şi fructe; de ştăngi sunt prinse biciclete întregi sau doar roţi cu spiţele sărite. Din înaltul podului încep să cadă pungi negre ca de gunoi. Actorii înşişi, înveliţi iniţial în folii negre pe podea, încât nu poţi intui existenţa trupurilor, prind să se mişte şi astfel dau viaţă spaţiului, aranjând în poziţii convenabile diversele elemente de recuzită.Cele trei prietene *Ru*, *Vi* şi *Flo* din *Du-te–vino* deţin singura parte vorbită din spectacol. Ca nişte păpuşi de epocă, diferenţiate prin croi, culoare, formă a rochiilor şi a acoperământului de cap (pălăriuţă, bonetă), ele se schimbă neîncetat pe scaunele de înălţimi diferite, cu gesturi secvenţiale, de mecanism. Costumaţi în negru şi alb, interpreţii au partituri individuale. Pe role, Szabo Eduard dă repetate ocoluri, se uită la ceasul deşteptător, mare şi roşu, prins la încheietură şi exclamă „Yes!", Béres László întruchipează un etern sinucigaş cu revolver prins de bretea şi cu un şip de otravă în buzunar.

Spectacolul atestă o disciplină corporală de invidiat. Dar mişcarea e cam agasantă prin recurenţă, decorul tinde spre violentare vizuală. La final, când se reia muzica, mişcarea se schimbă din vals în marş al damnaţilor.

Primul programat la Sala Studio a fost *TopDogs* de Urs Widmer de la Teatrul Municipal Miercurea Ciuc. Un practicabil acoperit de mochetă crem pe care se află nouă pufi de velur lângă care aşteaptă câte o pereche de încălţări formează firma

de plasament unde înalţi funcţionari căzuţi în şomaj sunt ajutaţi să treacă peste criză. Întâmpinarea noului sosit aduce cu o prezentare de condoleanţe: unii îl îmbrăţişează, alţii îl bat pe umeri a îmbărbătare şi compătimire.

S-a râs mult, dar nu întotdeauna am putut repera de ce. Am remarcat concentrarea, emisia clară şi nuanţată în funcţie de momente, relaţia studiată între partenerii direcţi. Secvenţele nonverbale, de gimnastică de relaxare emană forţă şi serenitate. Pentru detensionarea atmosferei, recrearea pastişată a unor binecunoscute reclame (la medicamente, mărci de autoturisme sau reţele de telefonie mobilă...) sau exerciţiile psihologice de schimbare de roluri aduc zâmbetul prin ingeniozitatea lor.

În regia lui Sorin Militaru, *Somnul* de Jon Fosse (Teatrul Naţional Târgu Mureş, Trupa „Tompa Miklós") a obţinut Premiul pentru cel mai bun spectacol. El a reuşit să aducă pe scenă climatul literaturii fantastice. Decorul – o cameră vastă, ce comunică prin arcade cu restul casei – se pretează prin culori şi forme (pereţi gri, coşcoviţi, canapea masivă, închisă la culoare, un cufăr imens şi o lustră defectă) întrepătrunderii timpurilor. Într-un prezent oarecare, protagonistul culcându-se pe canapea, are *flashback*-uri prin intermediul cărora spectatorii află istoricul familiei. Cadrul coşmaresc al prezentării e contrapunctat de jocul interpreţilor (pe lângă actori, apar şi trei copii de vârste preşcolare, a căror joacă formează baza rememorării onirice). Conceput ca o „spovedanie care eliberează sufletul" (formulare ivită în ulterioarele discuţii), spectacolul reuşeşte să îmbine într-o structură fluidă dimensiunile temporale, să găsească un numitor comun stărilor de veghe şi de adormire, inserând în acea logică ireală – şi totuşi, atât de convingătoare a reveriei – vii şi morţi, bune şi rele. Sebestyen Aba (*Bărbatul de vârstă medie*) a obţinut Premiul pentru cel mai bun actor.

Phaedra lui Jean Racine (Teatrul de Stat din Oradea, Trupa „Szigligeti", regia: Török Viola) arată că, uneori, soarta unei reprezentaţii de turneu se completează şi *post festum*: descrierea spaţiului de la Oradea (aflată a doua zi), cu o cutie scenică mai strâmtă decât scena de la Sala Studio a Teatrului „Figura" pare să explice opţiunea scenografică pentru perdelele laterale albe, care probabil, creează iluzia optică de deschidere. Totuşi, acest fundal nu ar fi fost primul de luat în calcul în definirea spaţiului unei tragedii atât de puternice. Podeaua acoperită cu nisip auriu contribuie şi ea la impresia de mărire a spaţiului, sugerând, totodată, fundamentul teluric, pătimaş şi visceral al mitului şi orgoliul personajelor. Şi coloana sonoră urmează acelaşi principiu al simplităţii: un galop imprimat ascendent, zăngănit de arme.

Conflictul dintre *Tezeu* (Kovács Levente) şi *Hyppolitos* (Pál Hunor) este bine realizat la nivel energetic, însă opţiunea pentru coregrafiere diminuează emoţia. Concepută cu mişcări ample, circulare, lasă mai degrabă impresia de încleştare oarbă şi aleatorie decât de ciocnire între figuri puternice, reprezentând principii. La anunţul morţii fiului, tatăl smulge pânzele albe din cadrele lor, dând la iveală paravane fixe, cenuşii, pe care linii roşietice, discontinue alcătuiesc un desen hiperbolizat. *Teramen* (Dobos Imre) construit ca un orb – cum e accepţiunea comună referitoare la Tiresias sau la alţi înţelepţi – se izbeşte de replica de sfârşit „Pe fiul vostru, Doamne, cu ochii l-am văzut".

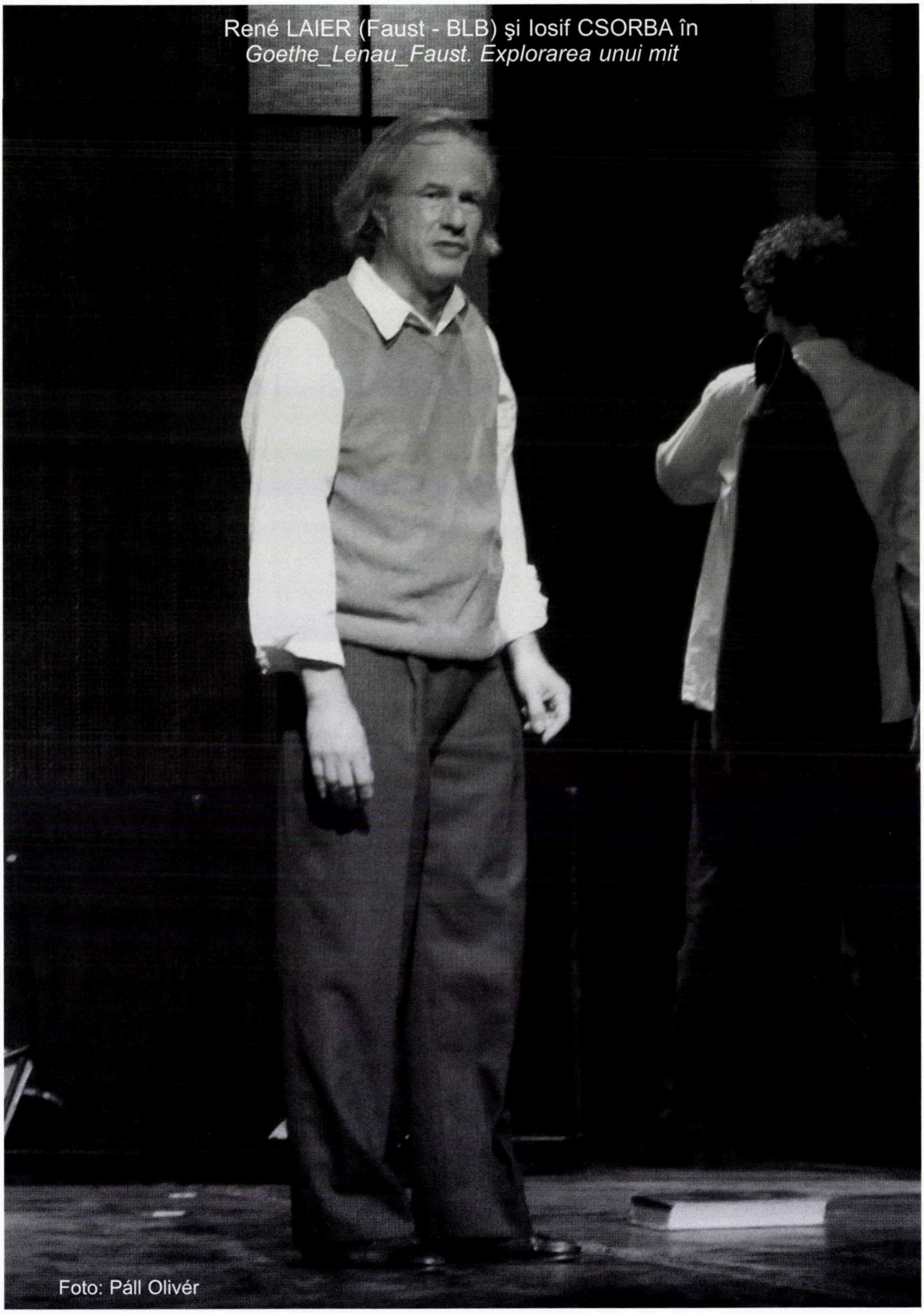
Coproducţie între Teatrul German de Stat Timişoara şi Teatrul de Stat din Bruchsal (BLB, Germania), *Goethe_Lenau_Faust. Explorarea unui mit* avusese premiera românească în aceeaşi săptămână, cea germană urmând să aibă loc

MÁTHÉ Annamária, BARTHA Boróka şi BOROS Mária în *Trei dansuri* de Beckett

Foto: Dezső László

GAJAI Ágnes în *Phaedra* de Jean Racine

Foto: Páll Olivér



René LAIER (Faust - BLB) şi Iosif CSORBA în
Goethe_Lenau_Faust. Explorarea unui mit

abia la începutul lui 2010. Pentru traducerea la cască s-a utilizat varianta lui Lucian Blaga la *Faust I şi II* şi o tălmăcire din TGST a poemului lui Nikolaus Lenau. Spectacolul, organic ca realizare şi puternic intelectualizat, se înscrie în direcţia de redare a unor mituri fundamentale cu mijloace moderne (a se vedea şi francheţea subtitlului trecut pe afiş). Decorul unic se reconstruieşte pe parcurs, din cele patru mese răsturnate, împinse de actori.

În viziunea lui Carsten Ramm, metafizica e coborâtă în terestru. Răul multiplicat, asexuat, aparţine prin costum, mişcări şi coloană sonoră exclusiv acestei lumi. Protagonistul (René Laier – BLB) nu are trăiri paroxistice, nici prefaceri mimice evidente, deoarece – cu excepţia scenelor cu *Margareta* (Andrea Nistor – TGST, Premiul pentru interpretare feminină la acest Colocviu), când chipul i se luminează, vocea i se îmblânzeşte –, nimic nu-l ia cu adevărat prin surprindere. Între el şi *Mefisto* – oricâte chipuri ar avea acesta – există un contract, un joc cu reguli dinainte stabilite şi, în consecinţă, privat de surprize.

După pauză, spectacolul se reia din aceeaşi amplasare, cu *Faust* pe aceeaşi linie, dar înaintea lui *Mefisto* în dreapta, şi *Werner* în extrema stângă (din unghiul spectatorilor): un trio ascendent al maleficităţii, unde situarea mediană a lui Faust atestă rezerva de umanitate care-l va şi salva.

Celor şapte păcate capitale *trupeşti* la care îl dedulceşte Mefisto (crimă, desfrâu etc...) le succed cele şapte păcate capitale *sufleteşti* – mai înrădăcinate în credinţa catolică decât în cea ortodoxă –, ilustrate în partea a doua a spectacolului prin personificatele *Grija*, *Nevoia*, *Vina*, care efectiv încercuiesc personajul principal. În final, orbirea fizică a protagonistului implică dobândirea luminii spirituale. Dumnezeul renegat apare în tirada finală şi Faust se opreşte mirat de câte ori îi pronunţă numele.

Spectacolul coregrafic *Romeo şi Julieta* de la „Studio M" din Sfântu Gheorghe se desfăşoară pe un linoleum roşu, pe care câteva schelării dreptunghiulare cu rotile configurează prin diferita dispunere schimbarea locului acţiunii. De o rigoare fără cusur, mişcările se succed într-o inventivitate de nesecat. Doar uneori, aşteptarea de către partener a prizei secţionează ritmul.

Cu excepţia scenei finale (trezirea Julietei când Romeo s-a sinucis deja) ar fi putut fi orice altă dramă a pasiunii. Bunăoară *Carmen* de Bizet, de vreme ce există o fată pentru care se luptă doi bărbaţi, iar prima parte a reprezentaţiei abundă în ritmuri de tango şi mai presupune şi o înfruntare rezolvată în stil de corrida.

Costumele unisex gri cu dungi subţiri prea aduc a climat de gangsteri şi a soluţie încercată de mult pentru a ilustra rivalitatea dintre familiile Capulet şi Montague. E foarte bine construită şi susţinută relaţia *Romeo–Mercutio*. Nu prin gesturi de convenienţă socială (gen îmbrăţişări, strângeri de mână etc.), ci prin coregrafierea unor jocuri în oglindă şi a unor exerciţii de încredere, mişcarea redă nu numai prietenia celor doi, dar chiar şi caracterul şugubăţ al lui *Mercutio* (Dávid Attila Péter). Când, în încleştarea cu *Tybalt* (Szekrényes László), este străpuns pe sub braţul lui *Romeo* (Nagy Attila) sosit să-i despartă, muribundul încearcă să reia, cu ultimele puteri, ritualul aceloraşi mişcări.

Cei opt actori se înfăţişează iniţial publicului cu feţele acoperite de măşti albe, şi la fel revin şi la final, ceea ce face întrucâtva apel la lumea carnavalului. Din păcate, comprimarea inerentă a poveştii shakespeariene şi translarea de la cuvânt la impact pur vizual a sacrificat latura metafizică din fragmentele lui Fra Lorenzo, fără de care tragedia îndrăgostiţilor rămâne doar drama unor odrasle nobile.

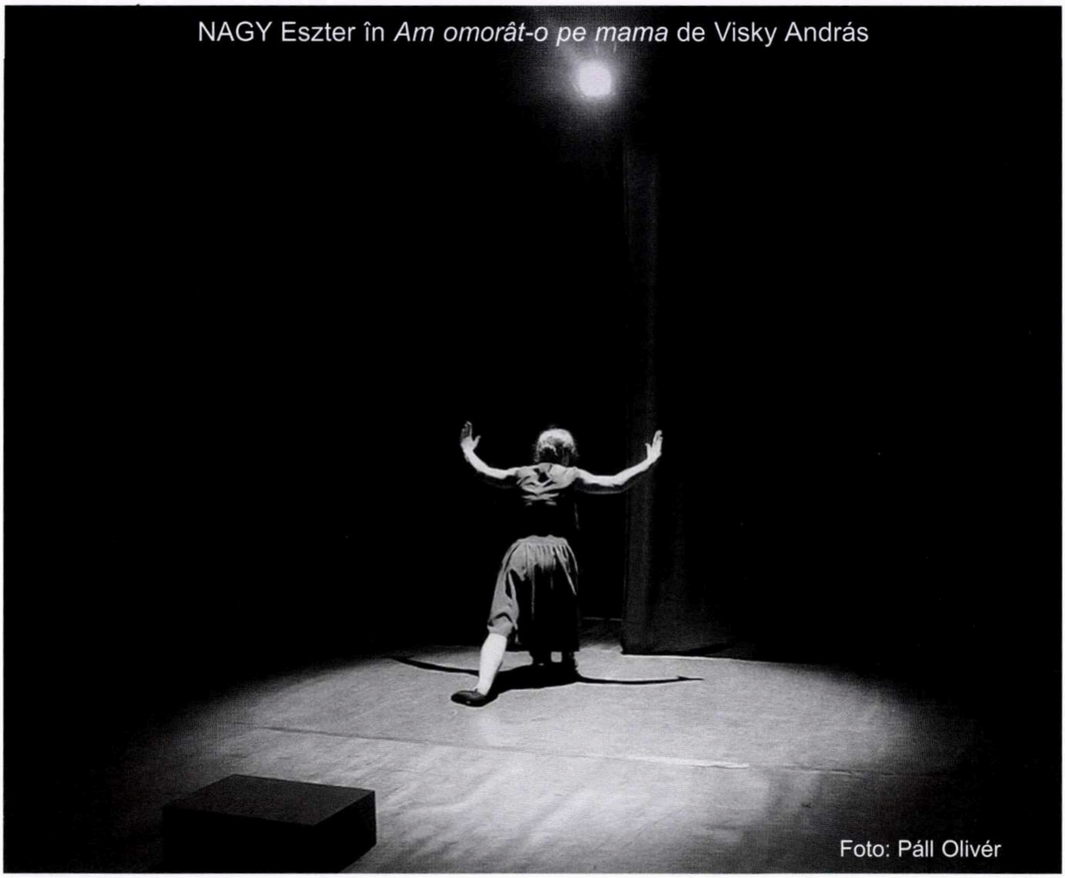
Kakuts Ágnes, interpreta din *Viață orfană* a fost premiată pentru întreaga activitate şi aplaudată călduros. *One woman show*-ul prezentat ar putea fi, ca impact, socotit poate mai degrabă o formulă de teatru recuperator, decât teatru etnografic (prea punctual) sau monodramă (prea vast). Plimbându-se pe lângă o masă pe care sunt împăturite cu grijă nişte țesături, actrița îşi începe domol recitalul. Ea poartă o jachetă roşie de mătase peste o rochie simplă, neagră. Fără grabă, renunță la jachetă, mai împărtăşeşte ceva publicului, şi apoi irumpe *Anna neni* – femeia aparținând comunității ceangăilor. Presărat cu cântece populare (interpretate cu o deosebită duioşie) şi cu gesturi de o noblețe parcimonioasă, interpreta nu şi-a propus să se transforme în personaj, ci să îl înfățişeze. Povestea etnografică trece în plan secund față de drama personală a femeii care are 16 copii cu un bărbat pe care nu l-a iubit nicio secundă. Din suita gesturilor întipărite pe retină, jocul cu marama are trei etape distincte: cu capetele lăsate libere pe umeri şi clătinate ea evocă saltul cosițelor din tinerețe; strânsă în jurul creştetului – ține de condiția de nevastă; lăsată liberă să atârne în față – ipostaza religioasă caracteristică senectuții (noroc că „Jesus, Maria, Szent Anton" au fost lesne reperabili în tiradă).

Spectacolul-lectură *reTestament* se anunța provocator prin titlu. Posibil să fi şi fost. La nepriceperea limbii s-a adăugat şi nemişcarea actorilor (inerentă unei asemenea formule). Din sporadicele replici în română, rezultă că un securist ține să-l convingă pe un copil interogat că îl cheamă Andrei, nu Endre, cum se prezentase el. Copilul preferă „András"... În rolul unui colonel maghiar, studentul Horvath Gyula suscită atenția prin figură interesantă (poate mai propice ecranului decât scenei), cu voce puternică, accente nimerite şi intonație sigură.

De la aceeaşi instituție a provenit şi one woman show-ul *Am omorât-o pe mama* de Visky András, susținut de Nagy Eszter (interpreta *Julietei* din spectacolul coregrafic). Personajul Bernadett Tattrosi, de etnie mixtă şi crescută prin orfelinate, îşi rememorează câteva evenimentele marcante din viață. Vocea foarte clară, cu capacități de prefacere multiple, lăudabilă în nuanțele de dramatism şi ludic, îi permite actriței inclusiv să... chițăie şi să cotcodăcească. La un moment dat, din valiza de lemn maro, ea scoate un receptor alb vechi şi, cu o mască (ochelari cu ramă groasă, nas borcănat şi mustață de cânepă răsucită în lături), deşi pare să aibă resurse să susțină un nou personaj şi fără asemenea artificiu.

Nemuritoarele melodii ale formației britanice sunt doar pretextul pentru însăilarea piesei *Forever Beatles* de Munkácsi Miklós. Spectacolul prezentat de Compania „Harag György" de la Teatrul de Nord Satu Mare (regia şi scenografia: Csurulya Csongor) începe cu... *Dragostea din tei* a celor de la Ozon, care fixează timpul acțiunii şi creează şi o primă situație de joc: cu căşti în urechi şi afundată în laptop, barmanița *Özike* (Gál Ágnes) nu aude şi nu vede ce se petrece în jurul ei. După sosirea celorlalte personaje, trece în plan îndepărtat, în spatele barului şi nicio clipă nu o vedem asistând inertă la derularea spectacolului: mută recipiente, aruncă ocheade personajelor celibatare, prepară cocteiluri şi e acră cu clientela feminină.

Într-un costumaş gri şi nițel demodat, cu părul prins într-un coc sever şi gulerul închis până sub bărbie, Csiki Orsolya în rolul de mică amploare *Kati* te îndeamnă să nu o pierzi din ochi. Aşezată cuminte pe o canapea deseori cufundată în semiobscuritate, actrița nu îşi permite niciun moment de respiro sau abandon. Reținută în mişcări, afişând o expresie angelic-bonomă, îşi pregăteşte personajul cu grijă pentru consecvență şi cu atenție milimetrică pentru detalii. De exemplu, banala apă carbogazoasă îi joacă nenumărate feste: la o replică mai ciudată îi stă în gât, la un moment dat se varsă şi îi dă o nouă situație de joc etc.



Interpretarea *live* a melodiilor, inserate în ițele dramatice şi luminată ca la concert e cuceritoare.

În *Spărgătorul de ceață sau opiniile unui clovn* (coproducție a Teatrului de Stat „Csiky Gergely" Timişoara şi Atelierul de Teatru din Oradea), Matyas Zsolt – interpret şi semnatar al scenariului – îmbină fragmente din mai mulți autori pe tema esenței artistului. Nu e atât o artă poetică, ci mai mult o meditație asupra condiției individului pentru care arta primează asupra vieții. În primele minute, o proiecție alb-negru ne prezintă un bărbat coborând în goană o scară întortocheată, cutreierând fără țintă oraşul, urcând cu elan suicidar o pasarelă. Apoi, personajul bidimensional perceput se întrupează şi se năpusteşte în scenă, sfâşiind pergamentul ce ținuse loc de ecran. Cu accentuări negre în jurul ochilor şi grimă albă pe o parte a chipului, ca o mască descompusă de clovn. Muzica selectată (Edith Piaf şi Astor Piazzola) completează textul, subliniind sau contrapunctând pasajele încărcate de dramatism sau ludic. Nu în ultimul rând, se cuvine menționată calitatea traducerii la cască.

În cazul spectacolului-vizual *Amor omnia* de la Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara (regia: Petar Pashov şi Zheni Pashova), diferența de perspectivă a avut un impact diminuat din punct de vedere energetic: la sediu, amfiteatrul lor porneşte de la nivelul spațiului de joc, pe când, în condiții de cutie italiană clasică, publicul se afla inerent mult mai departe. Vorbind despre iubire prin

MÁTIYÁS Zsolt în *Spărgătorul de ceață sau opiniile unui clovn*

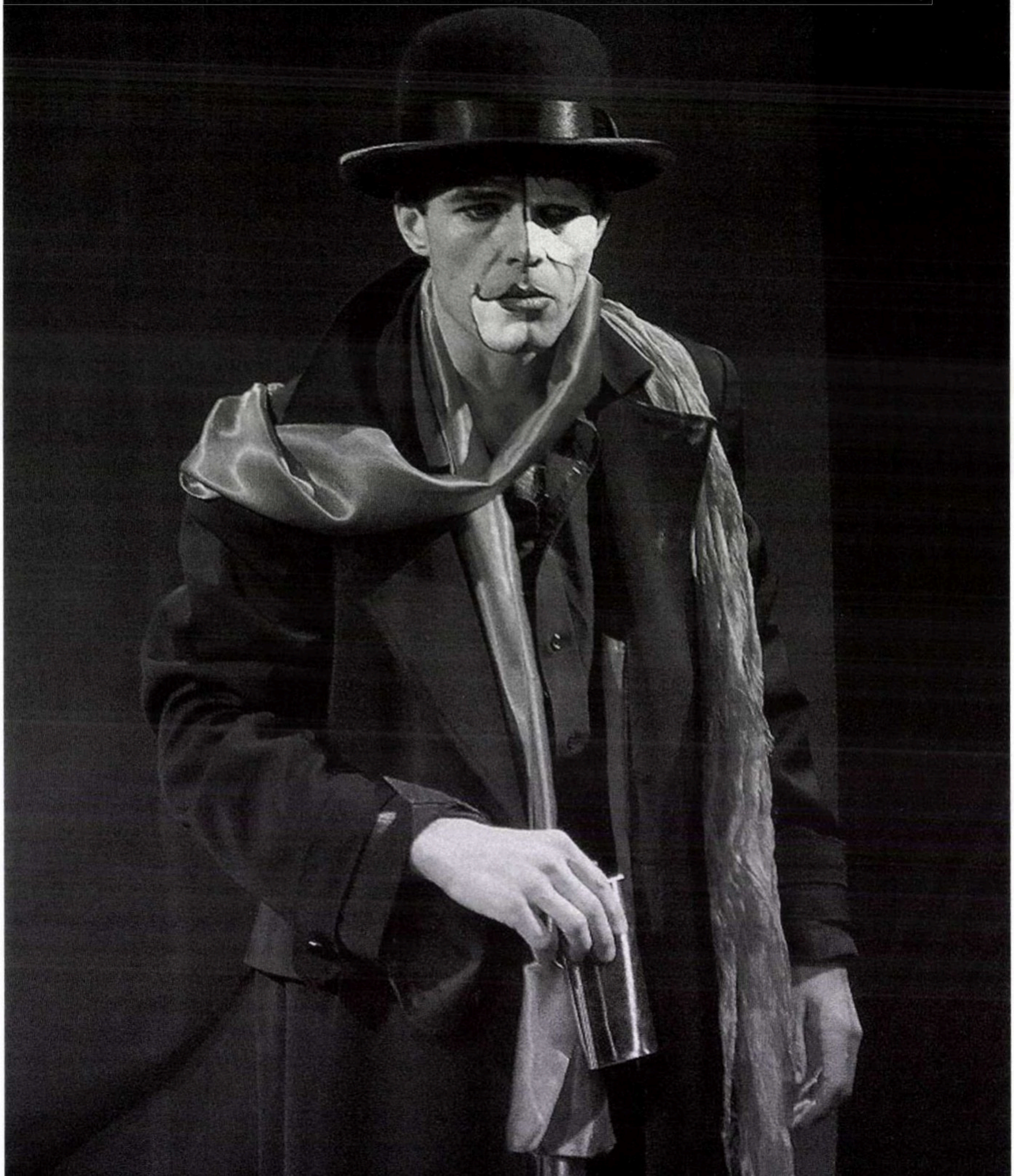


Foto: Páll Olivér

imagini se evită majoritatea clişeelor care survin în comunicarea verbală. Secvenţele (unele de o deosebită frumuseţe în gândire şi susţinere actoricească) sunt despărţite de proiecţia unor lumini punctiforme şi pâlpâinde, pe fundalul cărora sclipirea lumânărilor–brichete purtate de actori riscă să devină obositoare pentru ochi. Muzica de scenă (Cari Tibor) intră în dialog cu interpretarea.

Spectacolul *Casa Bernardei Alba* de Federico García Lorca (Teatrul „Tomcsa Sándor" din Odorheiu Secuiesc, regia şi scenografia: Csurulya Csongor) începe încă din foaier. În dangăt rar de clopot, şase siluete feminine cernite străjuiesc, tăcute, catafalcul pe care zace Antonio María Benavides (personaj doar menţionat în text, interpretat de Antal Csaba). Lângă una dintre uşile de acces în sală, e sprijinit capacul cosciugului – un gen de *memento mori*...?

Apariţia bărbatului în spectacol aduce momente interesante şi creează situaţii de joc. Intrările lui sunt permanent însoţite de imprimarea unor râsete cristaline de copil. Defunctul încearcă să ia tactil legătura cu membrii familiei, dar niciunul nu-l percepe.Doar servitoarea pare să-l privească, mirată. Mereu în scenă, Bernarda şi fiicele ei au de îndeplinit un soi de balet solitar şi fantomatic, cu mişcări individualizate şi repetate cu încetineală.

Decorul simplu – un soi de vast antreu în alb şi negru – aminteşte vag (prin înclinaţia rampei, cercevelele suspendate oblic şi scaunele de înălţimi variabile) de expresionismul german. Rigiditatea mamei nu reiese din scene tensionate, ci din simpla preluare de către *Bernarda* (P. Fincziski Andrea) a scaunului înalt din capul mesei, ce, evident, aparţinuse tatălui şi din supunerea arătată de toate celelalte personaje.

După ceremonia de decernare a premiilor, *Mizantropul* de Molière (coproducţie între Teatrul „Tamasi Aron", Sfântu Gheorghe şi Biroul „Égtájak" din Budapesta, regia: Bocsárdi László) a fost prezentat în avanpremieră. O pantă lină acoperită de plăci maro constituie decorul neutru al tuturor spaţiilor. Fundalul dezgolit al scenei este întrerupt doar pe centru de o perdea de catifea neagră, drapată.

Prima scenă are loc cu lumina încă aprinsă în sală: *Alceste* (Pálffy Tibor) începe „de sus", încărcat de supărare sau de dreptatea spuselor sale, pe care ceilalţi nu au curajul să le pronunţe.

Când acţiunea se mută în salonul *Célimenei* (Kicsid Gizella), ridicându-se, drapajul dă la iveală o amplă oglindă înclinată, în care se reflectă publicul. De parcă îmbrăcămintea nu ar constitui o masculinizare suficientă (pantaloni negri şi cămaşă albă cu butoni), femeia iubită de mizantrop fumează trabuc (cu conotaţiile psihanalitice aferente); iar pentru primire îşi pune un frac cu floare mov la rever. Invitaţii (cu un Clitandru – păr dat pe spate cu spumă, haină gri cu dungi egale, pantaloni negri cu dungi albe, subţiri şi tiv, răsfrânt – e prototipul *dandy*-ului) intră, purtând vălătuci de vată de zahăr. Retras în semiprofil lângă oglindă, Alceste tuşeşte, tăcut, şi vede în imaginea reflectată a publicului artificialitatea şi diversitatea societăţii.

Concentrare maximă se citeşte atât în jocul fiecăruia dintre actori, cât mai ales în unitatea concepţiei. Spectacolul nu se vrea atât o nouă redare scenică a comediei lui Molière, cât o justificare a dispreţului faţă de oameni.

La final, rămas singur, personajul principal se aşază pe un scaun cu spatele la public şi contemplă imaginea maiestuoasă a unei cascade. În locul unei societăţi ipocrite, înrăite şi deşarte e de preferat splendoarea unei naturi potenţial periculoase.

Giurgiu

Daria DIMIU

Teatru la Dunăre

Când un oraş (mai ales reşedinţă de judeţ!) resimte nevoia unui teatru profesionist de sine stătător, e normal ca instituţia nou înfiinţată să capete un nume de importanţă cel puţin zonală. Şi ce titulatură mai potrivită pentru vecinătatea Dunării şi a Neajlovului decât Teatrul Valah!?

Oferta culturală se limita în Giurgiu la cinematografe, în ale căror săli – desigur, improprii reprezentaţilor teatrale – poposeau şi trupele profesioniste în turneu, se produceau şi spectacolele de amatori Cu aprobare de la „centru" şi prin efort financiar local, la mijlocul anilor '60, actualul sediu al teatrului se înălţa cu destinaţia de Casă de Cultură. În 1968, oraşul a fost declarat municipiu. După o vizită în Bulgaria, convins că nu poate exista oraş mare fără teatru, Ceauşescu impune mutarea aici a instituţiei bucureştene deja existente, Teatrul „Ion Vasilescu", implicit forţează colectivul actoricesc la navetă. Astfel se face că pe scena actuală au răsunat odată paşii lui Hamdi Cerchez, Lucia Burcovschi, Stelian Cremenciuc, Constantin Răşchitor etc. După '89, mulţi răsuflă uşuraţi că au scăpat de navetă şi revin acasă. Omeneşte de înţeles, dar timp de trei ani orice activitate teatrală încetează. În 1993, actorul Mircea Creţu (originar din Giurgiu) ia iniţiativa întemeierii unei instituţii teatrale stabile în incinta fostei Case de Cultură, îi fixează denumirea actuală[1] şi devine primul director.

Ediţia a XII-a a ***Festivalului Internaţional al teatrelor din oraşele dunărene*** a ocupat săptămâna 21–27 septembrie 2009, presupunând câte un spectacol pe seară. *Flyere*-le aranjate cronologic, şi în culorile curcubeului din mapa de dimensiuni reduse (ideală pentru poşete!) conţin informaţiile strict necesare asupra fiecăruia. Reprezentaţiile de început şi sfârşit au aparţinut teatrului-gazdă.

Operaţie de întinerire (*Lifting*) de Pierre Chesnot s-a jucat în anii '80–'90 la teatrele din Piteşti şi Bacău. La Giurgiu, vodevilul franţuzesc a fost regizat de Mircea Creţu (care deţine şi rolul principal). Viaţa unui bărbat încă în putere *Maximilian Martineau* – căci „tinereţea e o stare de spirit" (oare de ce numai vârstnicii susţin mereu asta!?) – e dată peste cap de două evenimente majore şi succesive: angajatorul îl pensionează, nevasta *Juliette* (deopotrivă fină şi impetuoasă Anca Alecsandra) intentează divorţ. Ca atare, se refugiază în liniştea casei de la ţară, lângă care are surpriza să descopere că s-a construit o clinică de întinerire şi înfrumuseţare. În căutare de clientelă, doctorul *Ferenbach* (Vasile Toma) îşi oferă serviciile în schimbul unei pădurici din apropiere, proprietatea fostei doamne Martineau.

Muzica de început şi sfârşit, un fel de suspans pe ritmuri joviale, condensează auditiv ideea piesei: toată lumea urmăreşte pe toată lumea, dar neaşteptatul tronează.

---

[1] Fusese vehiculat şi numele lui George Vraca, a cărui mamă era originară de pe aceste meleaguri.

Decorul reprezintă curtea lui Maximilian, având în fundal gardul şi portiţa, în stânga – peretele cu uşa de intrare a casei şi balconul dormitorului de la etaj. Acţiunea se desfăşoară majoritar pe un podium (a cărui utilitate practică îmi scapă) cu trepte incomode la urcarea cu tocuri.

Aura Căşăraşu face dintr-un personaj secundar în economia piesei (*Madame Robert*, menajera) o prezenţă mereu de urmărit în spectacol. Dedicată trup şi suflet familiei Martineau, se schimbă sesizabil în comportament când, după ce săvârşeşte miracolul de întinerire, doctorul se oferă să tragă şi iţe matrimoniale. Sperând că atenţia celui transformat s-ar opri asupra ei, Madame Robert îşi desface severa coadă de cal cu un gest pe cât de discret, pe atât de senzual şi întreg trupul îi este străbătut de un fior de feminitate, de parcă odată cu elasticul scăpase şi de un zăgaz socio-moral.

Oraşul Belgrad (clasat, ca mărime, al treilea de pe cursul Dunării, al treilea din sud-estul Europei şi primul din fosta Iugoslavie) a fost de-a lungul istoriei implicat în mai mult de o sută de conflicte internaţionale şi de 44 de ori dărâmat. Spectacolul Teatrului Slavija din Belgrad, *Casa fără fereastră* (scris de actriţa sârbă de teatru şi film Ljiliana Lazic, care aici interpretează rolul norei *Anja*) este străbătut de un filon special, mai degrabă nostalgic decât naţionalist.

Decorul simplu, în culori cernite, delimitat de trei cadre dreptunghiulare de lemn, desemnează convenţional pereţii pivniţei unde are loc acţiunea. Pe fundal, doar ramele cu patină amintesc strălucirea şi poziţia socială de altădată a familiei. Tablourile valoroase au fost treptat şi fără învoire vândute de nepotul *Marko* (Milan Vasic), pentru subzistenţă. O comodă, un jilţ şi lustra, rămăşiţe ale traiului de odinioară, sunt şi ele purtate în culise de maşinişti înainte ca perdeaua de întuneric ce separă tablourile să coboare.

Absenţa dinamismului scenic a îndemnat mulţi spectatori (majoritar liceeni) să părăsească sala. Piesa fiind construită într-un stil narativ simplu şi confesiv, stilul de joc realist/stanislavskian acordă mult mai mare importanţă mimicii şi gesticii semnificative. De altfel, mişcarea e inerent redusă când cinci suflete se adăpostesc în acelaşi spaţiu strâmt. Pe fondul războiului exterior (punctat sonor de tiruri de mortiere, paşi cadenţaţi sau acorduri cazone), conflictul din încăperea subterană rezultă din îngemănarea neînţelegerilor şi a nemulţumirilor fiecăruia. Bunica *Maka Lela* (Djurdija Cvetic) e figura centrală. Soţie de ofiţer şcolit la Saint Cyr, bătrâna păstrează în toată fiinţa ei aerul aristocratic.

Tradiţionalul conflict noră–soacră şi cel inerent dintre generaţii învelesc racila mocnită dintre clasele sociale. În mod bizar, cele două femei se aseamănă prin inacceptarea prezentului: în timp ce bătrâna (refuzând cu obstinaţie să depăşească linia trasă în prag cu creta) face dese referiri la prinţul Pavic, la o mătuşă demult decedată sau la mobilele din casa confiscată, nora – fostă actriţă –, dă replici ale gloriei trecute (inadaptata Nina din *Pescăruşul*) şi tresare la fiece zgomot mai apropiat şi se tot apropie de uşă („mi-or fi adus rolul?").

Spectacolul *Flambé*, regizat de Alexander Berovski la Teatrul „Sava Ognianov" din Ruse (Bulgaria) e dezvoltat sub forma a 12 tablouri din proza lui Hanoch Levin, culminând cu *Bătrâna din Calcutta*. Din înaltul scenei atârnă sfori abia vizibile de care actorii prind la începutul spectacolului diverse obiecte de decor şi recuzită, pe care le înlătură treptat, astfel că, la sfârşit, spaţiul de joc arată ca în aşteptarea unui etern început.

Regretabila absenţă a supratitrării (bolnav, traducătorul n-a reuşit să predea la timp varianta românească), combinată cu compoziţia – deloc favorabilă, dar

imposibil de controlat – a sălii a avut un nesperat efect pozitiv din punct de vedere teoretic: bariera lingvistică piere la stabilirea empatiei...

Orice părinte va fi ezitat mult înainte să-şi ducă odorul la spectacolul Teatrului de Păpuşi din Ruse, intitulat *De unde vin bebişorii*. Cinci marionetişti la vedere, în costume neutre, dau viaţă personajelor antropo- şi zoomorfe. Construit pe cutie neagră, decorul se schimbă des, pentru a ilustra incursiunea lui Bobby în aflarea dificilului adevăr. Marionetele de aproape un metru sunt simpatic realizate şi individualizate: copilul are zulufi blonzi, tatăl – faţă prelungă şi păr negru, mama – onduleuri roşcate, bunica rubicondă tricotează, bunicul chel dormitează citind ziarul, vânzătoarea lăcrimează la reviste *glamour*; chiar şi familia de berze e diferenţiată, El având papion, ea – o cochetă băsmăluţă. Pe rând şi încurcaţi, cei întrebaţi îl îndreaptă pe micuţul curios spre mereu alte persoane, până când mama îi explică, folosind o rochie albă şi un frac supradimensionate, că el a crescut înăuntrul fiinţei ei ca o lumină, întrupare a dragostei părinţilor. Şi că în fiecare an sărbătoresc cu tort şi lumânări decizia copilului de a se alătura omenirii.

Ultimul deceniu a impus o adevărată modă a lui Don Quijote. Cavalerul Tristei Figuri a invadat scenele teatrale, muzicale şi de balet, a ajuns şi pe ecranele mari şi mici, păstrând o mai mare sau mai mică legătură cu eroul cărţii lui Cervantes. Versiunea scriitorului maghiar contemporan László Gyurkó, laureat al Premiului „Kossuth“, intitulată *Aventurile înfricoşătoare şi moartea minunată a lui Don Quijote de la Mancha,* Cavalerul Tristei Figuri a beneficiat de la premiera absolută (1972) de numeroase traduceri şi montări. La Deutsche Bühne Ungarn (Teatrul Maghiar în Limba Germană) din Szekszard (Ungaria), această tragicomedie cu cântece a fost regizată de András Tóth. Andrei Hansel atribuie personajului titular un aer de poezie şi nobleţe mai mult prin ţinută, rezervă, concentrarea privirii decât prin volute vocale, ceea ce lasă spectatorului plăcerea de a discerne el însuşi. Din scenariul comprimat folosit, se reţin rezolvările scenice ale luptei cu moara de vânt (de reţinut şi ca alcătuire scenografică, paletele ei fiind acţionate prin pedalarea ritmică pe biciclete fixe), secvenţa captivităţii – întâi în căruţa condamnaţilor, apoi în simpla cămaşă de forţă. Secvenţa teatrului de păpuşi, când Don Quijote sare în ajutorul cavalerului rătăcitor Don Cristobal fără să ţină cont că acesta e o biată marionetă, se cuvine amintită atât pentru frumuseţea teoretică a meditaţiei despre importanţa mimesisului, cât şi datorită sensibilităţiişi energiei din realizarea scenică – parteneri direcţi: Melinda Pitz şi Péter Fábian. Deţinător a trei roluri, Gregor von Holdt se impune ca o prezenţă magnetică, prin maxima economie de mijloace de expresie, personajele încredinţate lui fiind diferenţiate aproape exclusiv prin mişcări studiate ale mâinii şi prin schimbarea intensităţii privirii.

Pe Florin Ionescu (regizor şi interpret al *Domnului cu pălărie*) şi pe Andrei Hansel (*Domnul cu baston*) i-am revăzut în *Buzunarul cu pâine* de Matei Vişniec, spectacol venit tot de la Szekszard, aparţinând Teatrului Românesc din Ungaria. Sobri în ţinută, dar cu vădite accente comice în mimică şi gesturi, în permanenţă concentraţi pe gravitatea problemei (un câine ajuns nu se ştie cum într-o fântână), cei doi interpreţi marchează evoluţia personajelor pe tot parcursul unui dialog aparent nevinovat, trecând de la compasiunea comună faţă de creatura necunoscută şi neajutorată până la suspectarea reciprocă. Substanţa dilematică şi profund filosofică a textului se iveşte abia la final când, deasupra celor doi începe să „plouă“ din înaltul scenei cu bucăţele de pâine. Lumina coboară încet peste sală când, depăşindu-şi stupoarea şi neîncrederea iniţiale, personajele se abandonează unui

emoționant *Tatăl nostru*: trăim în cercuri concentrice sau pur şi simplu, „cineva, acolo sus, ne iubeşte"...

Premiera teatrului-gazdă, *Lumea se învârte, iar eu stau pe loc*, scris şi regizat de Felix Crainic se prezintă pe afiş drept „scenariu aproape hollywoodian". Spectacolul se remarcă mai ales prin temeritatea de a sfida complet convenția spațiului teatral. Se joacă în varii puncte ale cutiei italiene – lateralele, fundalul şi rampa pierzându-şi, astfel, sensul –, nu numai pe orizontală, ci şi pe verticală: actorii se ivesc din fosă ori se cațără într-un punct de decor construit (puntea superioară a unui vapor), în balconul de lumini (în general, obturat văzului publicului) şi chiar pe imensa țevărie termică din spatele scenei, acum denudate. Cei 56 de spectatori, comasați în mijlocul scenei pe scaunele – în mod voit nici măcar riguros orânduite geometric – sunt prinşi ca într-un malaxor în centrul acțiunii şi se pot cu adevărat gândi la titlul piesei (de fapt, replica unuia dintre personaje).

În rolul francezului nițel abulic, nițel naiv *Schlutz*, tânăr însurățel cu tendințe patriotice („sunt de-ai noştri, sunt din rezistență", sună o replică) şi visuri modeste (un chioşc cu clientelă formată din îndrăgostiți), Cosmin Crețu apelează la pronunțate efecte mimice.

În contrapondere, Mihai Marinescu în rolul descurcărețului american *Woody*, – care se presupune a exercita asupra partenerului o subjugare apropiată de psihologic intitulatul „sindrom Stockholm" – nu utilizează mai deloc semne exterioare. Cu rare excepții (dialogul de pe corabie sau fragmentul confesiv din timpul masajului), nici vocea nu i se încarcă de nuanțe care să justifice teama şi adorația insuflate partenerului. Din personajul colectiv (mulți elevi ai programului „Şcoala de teatru" – inițiat de Teatrul Valah – şi câțiva actori) se detaşează prin concentrare, mobilitate Giulia Ionescu.

Mircea GHIȚULESCU

Giurgiu: între frac şi blue-jeans

În condiții financiare foarte dure, când ministresele aruncă banii pe fereastrele abia acoperite cu perdele şi pe distracții de bâlci, iar magistrații îşi trag pensii de zece mii de dolari pe lună (arătând „hoțul" cu degetul), actorul Cosmin Crețu, directorul Teatrului Valah din Giurgiu a găsit bani (cu țârâita, dar tot bani sunt) să facă a 12-a ediție a ***Festivalului Internațional al teatrelor din oraşele dunărene*** (21–27 septembrie 2009) invitând trupe din Bulgaria, Serbia şi Ungaria. Este, cum spunea Cosmin Crețu în cuvântul de deschidere, un festival „între frac şi blue jeans", făcut şi pentru tradiție, dar şi pentru puştimea ce forfoteşte în sală. Festivalul nu s-a deschis nici cu frac, nici cu blue jeans, ci cu *Imnul României,* pe care nu l-am mai auzit demult, aşa că a fost un bun prilej să-l recapitulez. A urmat spectacolul gazdelor cu *Lifting* sau *Operație de întinerire*, o comedie a ilustrului Pierre Chesnot,

maestru al comediei adulterului. Este de neimaginat cât de realiste pot fi în subtext aceste comedii de bulevard pe care le scriu francezii.Totdeauna pe muchie de cuţit între vitalitate şi erotism. *Lifting* este o comedie despre bătrâneţe mai adevărată decât realitatea, dar şi un strigăt de triumf al sexului. *Max* (Maximilian Martineau), pensionar trist, dar divorţat vesel, nu a fost niciodată mai fericit ca în dimineaţa când a reuşit să facă dragoste cu Alexandra. El acceptase propunerea doctorului *Ferenbach* (interpretat consistent de Vasile Toma) de a face un lifting pentru întinerire. După operaţie, Mircea Creţu (*Maximilian*) arată, e drept, ceva mai tânăr, dar, în acelaşi timp, mult mai ridicol, pentru că regizorul spectacolului, acelaşi onorabil Mircea Creţu nu iartă nimic: totul este o caricatură enormă – atât personajele, cât şi împrejurările. *Juliette*, fosta soţie a lui Max (Anca Alexandra) se reface cu un anume *Eric* de patruzeci de ani, *Max* cu *Alexandra* de treizeci, dar în cele din urmă toţi au cicatrici în dosul urechii, semnul operaţiilor de întinerire, semn că toţi sunt mai mult sau mai puţin sexagenari. Este şi ceva deprimant în disperata lor goană după tinereţea pierdută, dar Mircea Creţu nu lasă pe nimeni să se întristeze. „Nu există să existe cetăţeni cu feţe triste" – cum suna, cândva, o anecdotă despre optimismul comandat. Pe linia portretului caricatural performanţa este a lui Livius Rus în rolul bătrânului milionar *Bertroux*, nonangenar compus şi recompus prin tehnici medicale, mai-mai să se desfacă în bucăţi. Spontană, cu reacţii exacte pe replică este Aura Călăraşu în *Madame Robert*. Decorul Olimpiei Damian putea fi aşa sau altfel, pentru că nu prea are importanţă Nu lipsesc nici scenele moarte, mai ales travestiurile repetate ale lui Mircea Creţu şi Violeta Teaşcă, altfel „dulce" în rolul *Alexandrei*.

O trupă privată din Belgrad (Teatrul Slavia) a prezentat o piesă patetică scrisă de actriţa Liliana Lasici (*Casa fără fereastră)* care şi joacă rolul *Ania*, o actriţă himerică ce aşteaptă din clipă în clipă un utopic mesager al teatrului să bată la uşă şi să aducă textul cu noul ei rol. Inutil să spunem că acest rol nu va sosi nciodată. În aşteptarea textului, Ania se alcoolizează din belşug şi se ceartă cu soţul pentru amantele lui sau cu bătrâna lui mamă interpretată cu iluminări senile de Djurdja Ţvetici. Pentru a supravieţui, Marko, fiul, vinde totul din casă şi dinafară, inclusiv cavoul familiei, spre a înlesni emigrarea Iovanei, fiica, în Noua Zeelandă. Dar vânzarea cavoului o încovoaie pe bunică, pentru că, spune ea, „dacă nu ai o casă eşti cerşetor, dar dacă nu ai cavou, nu exişti". Cu ultimele puteri, desprinde icoana preţioasă din perete ca să recupereze cavoul, dar cade moartă în pragul uşii, după ce Marko, nepotul, s-a sinucis din sărăcie şi droguri... O piesă neagră ca smoala despre condiţia sârbilor din zilele noastre, aşa cum mai scriu, cu atâta talent, Duşan Kovacevici (*Larry Thompson* sau *Tragedia unei tinereţi*) sau Bjljana Srbljanovici (*Povestiri de familie*), drame în care orgoliul rănit îi îndeamnă pe sârbi la atitudini autocritice disproporţionate, pentru că, după invazia Iugoslaviei, există un foarte pronunţat „serbism" negativ, asemenea românismului negativ al lui Cioran. Este vorba, ca şi în piesele citate, despre istoria unei familii, dar este istoria metonimică a Serbiei contemporane devastate. Sunt scene mişcătoare, mai ales despărţirea de Iovana care emigrează în Noua Zeelandă, întâmpinată cu hohote de râs de partea în blue jeans a publicului, care m-a traumatizat cu reacţii inverse, comentarii cretine, deplasări prin sală, clipoceli şi chioră̆ituri.

Nicolae PRELIPCEANU

Gala OOPS? Sau HOP?

Cu toată plăcerea de a fi la sfârşitul sezonului la Mangalia şi de a vedea, seară de seară, teatru tânăr, am simţit un fel de amărăciune atunci când premiile anunţate au fost date parcă de oameni care au văzut altceva. Şi era vorba numai de profesionişti, nu de unii ca mine, spectatori fie şi ceva mai vechi. Juriul Galei HOP de anul ăsta s-a compus, cum ştiţi deja din relatările presei cotidiene, dintr-un coregraf mereu prezent la această competiţie, Florin Fieroiu, o actriţă cu experienţă, în persoana Virginiei Mirea, o actriţă mai tânără dar remarcabilă şi ea, Ana Ioana Macaria, un actor plin de realizări şi succese personale, Marius Manole, şi un regizor cu certe reuşite, Vlad Massaci. Ca de obicei, relaxatul şi volubilul cât trebuie Cornel Todea a dat intrările care, s-o spun de la început, nu ne-au arătat prea des mari performanţe.

Prima observaţie ar fi că alegerea textelor obligatorii, poemele lui Marin Sorescu *Clipa* şi *Tratat despre tril*, mi s-a părut ciudată, textele nefiind dintre cele de rezistenţă ale acestui autor. Cât despre tinerii interpreţi cărora li s-a dictat prezentarea unuia dintre aceste poeme, ei au luat-o rău prin noroi sau, dacă vreţi, pe arătură, dar în spiritul cunoscut al actorului român care confundă poezia cu teatrul. S-au îmbrăcat în fel şi chip, ba chiar vreo doi, dacă nu mai mulţi, travestiţi, din băieţi în fete, au adus pe scenă telefoane, o actriţă nu dintre cele mai june s-a îmbrăcat cu o rochie albă cu volănaşe, a mâncat cu poftă o prăjitură de ciocolată şi pe urmă s-a lăsat condusă de muzica lui Ceaikovski din *Lacul lebedelor*, ştiţi, *Lebedinnoe ozero*... Ce aveau a face consideraţiile ironice ale poetului cu romantica muzică a clasicului rus numai Dumnezeu ştie, pentru că interpreta, mă tem, nu avea habar.

Abia în a treia după-amiază, aceea care avea să se sfârşească nici mai mult nici mai puţin decât cu dezastruoasa, în opinia mea, festivitate de premiere, dezastruoasă din cauza opţiunilor principale ale juriului, altfel simpatică şi plină de verva todescă menţionată mai sus, am avut parte de două interpretări care demonstrau că interpretele ştiu cu ce se mănâncă, scuzaţi, poezia. Eram convins că Valentina Andreea Zaharia, pe care o remarcasem în două roluri excepţionale făcute la UNATC, nu va rata momentul şi aşteptarea mi-a fost îndreptăţită, atâta doar că, înaintea sa, o actriţă cu pronunţie cam dificilă, Ágnes Benedek, a demonstrat că şi ea ştie care e deosebirea între poezie şi teatru. Finalmente, aceasta a şi câştigat Premiul pentru cea mai bună actriţă a galei. Personal, credeam că e clar, de la distanţă, că acest premiu trebuie acordat Valentinei Andreea Zaharia, care a ales şi un text pentru prima probă, cea de teatru propriu-zis, admirabil şi interpretat pe măsură. *Buna Vestire*, din *Elogiul mamei vitrege* de Mario Vargas Llosa i-a prilejuit Valentinei Zaharia o performanţă demnă de o actriţă cu state vechi. Aşa cum spunea un director de teatru prezent la gală, aceasta a comunicat cu sala timp de 15 minute, aşa cum nicio altă interpretă nu o făcuse şi a comunicat sensuri şi semne esenţiale, adaug. Lasă că textul nu comporta nici clenciuri pentru public,

Marian ADOCHIȚEI

Oana PORAV-HODADE şi Ciprian MISTREANU

Irina IVAN

referitoare la sexualitate şi la practica ei, ci, dimpotrivă, era povestea unei ţărăncuţe naive căreia i se vesteşte că-l va naşte pe Mesia. Totul a fost, în această scurtă scenă de teatru, de cea mai bună calitate şi gust (a nu se confunda cu „Gust", cum crede un politician şef de partid românesc că se numea Dimitrie Gusti!), controlat, trebuia să vezi cele 15 minute ca să înţelegi că e o lecţie de teatru, acordată gratuit tuturor acestor tineri, mulţi dintre ei rătăciţi prin hârtoapele obscenităţii, în orice caz ale vulgarităţii, aşa cum observase, la discuţia din aceeaşi zi, dinainte de prânz, Radu Afrim. El se referea la momentul care a primit până la urmă premiul publicului, o scenetă de o trivialitate evidentă, scrisă de două tinere actriţe, Clara Flores şi Antoaneta Zaharia, şi interpretată, cu mult nerv, e drept, de o altă tânără actriţă, Irina Ivan. Păi cel mai bun semn că trebuie ocolită această cale este opţiunea unui public pesemne nu tocmai deprins cu teatrul, dar deprins în schimb cu „Vacanţa Mare" şi alte şuşanele de acelaşi calibru. Păcat, pentru că actriţa este realmente înzestrată cu talent şi sensibilitate şi e greu de înţeles de ce nu are şi gustul mai sigur care ar fi împiedicat-o să aleagă... *Bărbaţi şi vibratoare*, o prostie atât de la îndemână, încât mă mir că o actriţă de rafinamente şi subtilităţi ca Antoaneta Zaharia a putut subscrie la ea.

Dar am mai avut şi alte două momente de teatru cum nu trebuie făcut, să-i zicem al cruzimii, dar al uneia gratuite, menite să impresioneze pe burghezi, ca să reiau parţial o formulă veche, în scena poreclită *Jurnalul lui Nijinski*, unde interpretul şi-a jupuit pielea de pe el, după ce se denudase complet, absolut inutil, fireşte o piele lipită şi „însângerată" încă dinainte de momentul „suprem", şi *Oreste*-le tot de la Cluj (produs însă al excelentului profesor Miklos Bács), care a debutat prin a scoate „sânge" pe gură, pentru a continua în cele mai „sângeroase" feluri să se schimonosească, în încercarea zadarnică de a ne convinge de ceva de care nu era nici el convins. Cei doi se numesc, în ordine, Silviu Florin Ruşti, cel care şi-a etalat zadarnic puţa pe lângă public, probabil ca probă de curaj, şi „Oreste"-le Ştefan Lupu. O rătăcire demnă de cauze mai drepte a avut şi Eliza Ţuţurman, tot din şcoala dnei Miriam Cuibus, ca şi Ruşti, cu *Ispitele Sfântului Anton*, o amestecătură de pretinsă metafizică şi suferinţă care nu se transmitea deloc sălii, dar care a prins totuşi, în ideea multor spectatori că mişcarea e sufletul teatrului; şi cum contorsionarea e şi ea mişcare... a luat şi această interpretă un premiu, şi anume l-a luat pe „Sică Alexandrescu", Premiul special al juriului care va fi fost, probabil, impresionat de autorul textului masacrat, Gustave Flaubert (ştiţi, „Madam Bovary c'est moi")...

Dar marea lovitură a dat-o juriul cu premiul „Ştefan Iordache" (de anul acesta) pentru cel mai bun actor al galei, pe care l-a acordat cuiva care părea că are ceva împotriva lui Vişniec, autorul textului ales pentru masacrare (nu, n-am vrut să scriu consacrare!), Marian Adochiţei. Am auzit cel puţin două persoane care-şi puneau problema cum să-i anunţe celei care a instituit premiul, Mihaela Tonitza-Iordache, numele şi prestaţia celui dintâi câştigător.

Sigur că astea sunt părerile mele şi juriul nu are decât să mă compătimească pentru că nu văd ca el. Cel mai bun actor a fost, oricum, Lari Cosmin Giorgescu, dar acesta s-a dedulcit la timp şi din 15 minute a făcut 27, ceea ce l-a scos din concurs. Dar şi fără el, tot ar mai fi fost vreo trei tineri actori care să poată fi luaţi în seamă pentru, în fond, Marele premiu. La fete ar fi fost mai uşor, se vedea de la o poştă că Valentina Andreea Zaharia e câştigătoarea, dar juriul nu se afla la o poştă, ci, dimpotrivă, aproape, aşa că a văzut altfel şi a premiat o actriţă tot foarte bună, dar după părerea mea nu de acelaşi calibru, în persoana lui Ágnes Benedek.

La Secțiunea grup a fost premiat spectacolul *Merge* după *Autobahn* de Neil LaBute, cu Oana Porav-Hodade, excelentă în nuanțe şi ton, şi Ciprian Mistreanu, pe alocuri exterior rolului, totuşi. Publicul a ales un spectacol de gesticulație, pantomimă, dans şi film mut, intitulat *Clişee*.

Cea care a strălucit în modul cel mai cert, Valentina Andreea Zaharia, a primit, totuşi, şi ea, recunoaşterea cuiva, şi anume Premiul „Maria Filotti", acordat de Prințul Şerban Cantacuzino şi înmânat de Ilinca Tomoroveanu. Cu asta, Gala Tânărului actor HOP şi-a mai revenit de la *oops*-ul în care căzuse prin imitația prea de tot a străzii şi a comportamentului violent al multora dintre cei care îşi trăiesc azi frenetic prima tinerețe. Că la a doua sau a treia se mai potolesc ei.

Daria DIMIU

Se caută generație!

Întâlnirea tinerilor actori guvernată de UNITER şi-a ales ca titlu un cuvânt scurt, lesne memorabil şi nepretențios. Substantivul comun *hop* denotă dificultatea (probelor? a momentului în viața tânărului ce bate la porțile afirmării...?), iar interjecția – neaşteptatul. Ediția de anul acesta va rămâne în istorie ca una pentru care ambele sensuri au fost valabile.

Gala HOP din 2009 a fost a 12-a ca existență şi a 10-a desfăşurată consecutiv la Mangalia. Din 16 grupuri şi 54 de candidați la individual prezenți la preselecție, comisia formată din Mihai Dinvale, Silviu Jicman şi Cornel Todea a trimis în concurs 4 spectacole, respectiv 16 interpreți. Juriul competiției a fost format din Florin Fieroiu, Ana Ioana Macaria, Marius Manole, Virginia Mirea şi Vlad Massaci.

• La dorința doamnei Mihaela Tonitza-Iordache, distincția pentru Cea mai bună interpretare masculină se numeşte de anul acesta „Ştefan Iordache". Regretatul actor, „o personalitate mitică pentru teatrul românesc" (expresia îi aparține lui Cornel Todea), a acceptat cu noblețe, dăruire şi profesionalism să facă parte din câteva jurii ale Galei.

• Pentru a nu ştiu câta oară, tema a fost ***alteritate***, iar definiția orientativă – strecurată la începutul programului manifestării şi în publicația *„HOP! Cotidian de 3* x */ an"* – pare să fi încurcat şi mai mult lucrurile.

Din păcate, tema a dovedit din nou că nu poate fi decât parțial asumată de către cei care fac primii paşi în profesie. Accepțiunea morfologică de substantiv feminin nu poate fi redată din punct de vedere teatral, iar dimensiunea filosofică e inerent cvasiinaccesibilă acestei vârste. Interpreții au ales texte în legătură cu *un altul* – abordat la modul concret –, când acest termen era mai degrabă traductibil prin „absența cuiva concret", decât prin individualitate ori vreo formă diferită de un punct de referință luat ca centru de observație.

Lari Cosmin Georgescu (UNATC, clasa prof. univ. dr. Adriana Popovici, 2007) laureat la Festivalul de la Piatra Neamț, şi chiar la Gala HOP (2008), cunoscut publicului bucureştean de pe scena Teatrului de Comedie, unde joacă în *Ioana şi focul* şi *Leonce şi Lena* a fost marele perdant al actualei ediții. Hotărârea juriului, de a-l descalifica, deşi neaşteptat de dură, a fost îndreptățită: textul *coupé* ales

(din Rodrigo García, continuat cu un fragment propriu, la care a colaborat cu o colegă) ca probă individuală a depăşit cu mult timpul stabilit prin regulament (27 de minute în loc de 15). Actoriceşte însă a fost îmbucurător ca realizare şi migală, iar în redarea personajului (un băieţel surprins pe parcursul a opt luni) a dovedit un studiu minuţios şi pătimaş al copiilor (entuziastul *Yes!*, mutriţa supusă de când, cu mâinile deasupra capului, e scos la plimbare de cei doi părinţi, impresia că pata de cerneală de pe caiet are dimensiuni cataclismice).

Ca probă aleasă, **Alexandra Adina Rădescu** (absolventă de anul acesta a UNATC, clasa prof. univ. Mircea Rusu) a prezentat *Invincibilul* de Jean Cocteau. Reproşurile la adresa partenerului au avut mereu aceeaşi tonalitate. Conţinutul ar fi fost mai potrivit redat pe sensibilitate decât pe forţă. Actriţa pare să nu fi dispus de modelul nimerit pentru un asemenea personaj, dovedind în redarea textului doar capacitate de memorare, nu şi pătrunderea substanţei lui cutremurătoare.

George Remeş a fost neconvingător la confruntarea cu Sorescu. Însă în fragmentul din *Don Juan moare ca toţi ceilalţi* de Theodor Mazilu şi-a drămuit cu chibzuinţă calităţile fizice şi vocale.

Numele *Ancuţa Blându* contrastează clar cu vulgaritatea imprimată de **Oana Radu** (UNATC, clasa prof. univ. Doru Ana, 2006) personajului care vorbeşte despre *Bărbatul ideal* – fragment din *Totul despre ei* de Antoaneta Zaharia şi Clara Flores.

Din acelaşi text dramatic provine şi monologul *Bărbaţi şi vibratoare*, unde firava **Irina Ivan** – aceeaşi clasă şi promoţie – o interpretează pe *Magda Burlacu*, o femeie ca toate celelalte (a se citi îndrăgostită de vecinul însurat cu colega, dezamăgită de bărbaţii din viaţa ei, neîncrezătoare în propriile forţe), care şi-a găsit partenerul ideal într-un vibrator – „exemplu de promptitudine şi fidelitate: nu vorbeşte, nu gândeşte şi nu se face că gândeşte". Mai bine zis, şi l-ar fi găsit, de ar fi avut curajul să treacă pragul unui sexshop... De remarcat că, în pofida subiectului, nici textul nu cade în obscen, nici interpretarea în vulgar.

Momentul sorescian a fost scos din contextul poetic şi integrat unuia pur teatral, cu spaţiu, timp, intenţionalitate şi situaţii proprii. O voce metalică imprimată anunţă din *off* că actorii sunt poftiţi în cinci minute la scenă. Atunci, tânăra apare, stresată, în faţa ochilor noştri şi, mişcându-se ca printr-o cabină, emite separat versurile ca şi când ar fi vorba de replici disparate ale rolului dificil ce sta să înceapă. Publicul i-a acordat Premiul de interpretare.

Valentina Andreea Zaharia (UNATC) a primit Premiul „Maria Filotti" din mâna directorului artistic al TNB, Ilinca Tomoroveanu, pentru *Buna Vestire* din *Elogiul mamei vitrege* de Mario Vargas Llosa. O cămeşă cu râuri şi nişte velinţe stau frumos împăturite la capătul unei laviţe austere; acest minim decor (mai indicat pentru *Matca* lui Sorescu!) apare cu atât mai bizar cu cât textul ales pomeneşte la un moment dat de ceva petrecut „sâmbătă, la templu"... Neliniştea degetelor de la picioare... Exagerează cu uimirea. Nimic din purtarea ei nu prevesteşte serenitatea Fecioarei. Maria interpretată de ea este mai degrabă portretul copilăriei decât al purităţii, denotă mai mult optimism decât candoare.

Terminând în această vară Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere şi Arte, specializarea Arta actorului, clasa prof. univ. Dan Glasu, **Mihai Alexandru** s-a făcut plăcut cu proba de poezie, în care a presărat chiar şi nuanţe de răsfăţ. El exploatează umorul din versurile sorescienе şi transformă simpla recitare într-o confesiune de om mucalit. Din păcate, fragmentul nostim, *Scumpii mei părinţi* de Tudor Muşatescu, prezentat ca probă individuală, nu s-a diferenţiat ca ton de proba impusă, în pofida evidentelor deosebiri de stil şi registru.

Reprezentant al Universității Hyperion, Facultatea de Teatru, Secția Actorie, clasa prof. univ. Rodica Mandache, **Alexandru Bogdan** a dovedit un real progres față de rolurile de absolvire și de precedenta participare la Gala HOP. A intrat în scenă travestit la *Cât ține clipa*, și a mizat pe farmecul personal în *Un om de milioane* de Ioan Peter.

De la Facultatea de Compoziție, Muzicologie, Pedagogie Muzicală și Teatru, specializarea Artele Spectacolului (Actorie) din cadrul Universității de Arte „George Enescu" din Iași (clasa prof. univ. Dionisie Vitcu, 2008), **Ana Hegyi** nu a convins cu *Steaguri* (extras din *4x4* de Alexandra Badea). În cursul unei audieri în instanță, personajul își rememorează trecutul legat de drapele, dar rostirea nu este punctată nici de solemnitatea sau timorarea situației date, nici de înduioșare și jenă față de pățania de la ceremonia de pionier, nici de mândria de când urcase ca gimnastă pe cea mai înaltă treaptă a podiumului. În proba impusă, a adus în scenă o roată de olar și vorbește cu un boț de lut, de parcă ar fi hârca lui Yorrick.

Olimpia Luca (clasa prof.univ. Emil Coșeru, 2008) a ales și ea o mărturie dintr-o sală de tribunal – *Carrol* din *Orfeu în infern* de Tennessee Williams. Mi s-a părut a avea cea mai bună voce – pură, clară, cu accente logice. Naturalețe.

Provenind de la aceeași universitate, dar din promoția 2005 (clasa prof. univ. Cornelia Gheorghiu), **Marian Adochiței** a selectat *Și uite-așa o să ne pomenim într-o bună zi cu sute de câini ieșind din mare* de Matei Vișniec. Cu o statură impozantă, personajul lui e mult prea static. Nevăzătorii au un mod anume de a cunoaște lumea, de a compensa simțul care le lipsește. Mișcarea actorului e mult limitată, și pare că interpretul se bazează doar pe lentilele negre și pe câinele-ghid (butaforie pe rotile) pentru a contura un orb. Bună respirație și intenție. El a câștigat Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină „Ștefan Iordache".

Ieșit anul acesta pe porțile Universității „Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Televiziune, Arta Actorului (clasa prof. univ. Miriam Cuibus), **Silviu Florin Ruști** a prezentat *Jurnalul lui Nijinski* (colaj?). Deși amplasarea strigătului e bine gândită din punct de vedere al economiei textului, vocea nu-l ascultă la acute (i se sparge). Șoapta este, însă, audibilă și perfect inteligibilă – ceea ce e lucru mare în peisajul teatral actual. Singurul care a avut curajul să recurgă la nuditate ca semn teatral. Replicile marcate chibzuit: „Shakespeare a înțeles teatrul inventat, eu am înțeles teatrul vieții"; „Eu nu sunt Dumnezeu! Nu sunt om! Sunt o pasăre de pradă!", fiind emise pe tonuri firești, au aparența de luciditate și fac cu atât mai dramatică soarta eroului. Decizia „Am să iubesc onania" e însoțită, însă, de obscenitate explicită și gratuită.

În *Tratat despre tril*, înfățișează un boschetar. Cum acesta percepe distorsionat realitatea, crâmpeie din concret se înlănțuie în recitare: strivind un purice, i se adresează cu versul „de ce mă întrerupi?", și vorbește cu sticla de bere, referindu-se la spuma ei.

De la clasa Miklos Bács (2008), **Ștefan Lupu** a șocat în *Oreste*, un colaj realizat după Mitul Atrizilor. Gura însângerată, cămașa înroșită. Inimă de porc esangvinată (măcelării sunt pretutindeni). Grotesc neasumat până la capăt. Personajul e surprins în momentul paroxistic: înnebunit de ce trebuise să execute, dar satisfăcut că îndeplinise porunca lui Apolo. Totuși, interpretarea tinde mai degrabă spre pastișa macabrului decât spre un verosmil care să suscite mila și teama. După recitarea poeziei s-a scăldat în sana. Oricât de apreciate ar fi mobilitatea, flexibilitatea și simțul de echilibru, momentul în sine nu se lega de nimic.

Absolventă a clasei prof.univ. Hatházi András, 2006, **Gabriella Mezei** cu *A cincea Sally* de Daniel Keyes a avut de trecut o barieră tehnică: participând cu un text în limba maghiară, începuse interpretarea fără să știe că proiecția traducerii pe ecranul din spate nu funcționa. Pentru a beneficia de egalitatea șanselor (inteligibilitatea fiind inclusă!), a fost rugată să revină după remedierea problemei, dar se prea poate ca răstimpul petrecut în culise să-i fi diminuat energia.

Elevă a aceluiaşi profesor (absolventă din 2007), şi **Agnes Benedek** s-a înfăţişat cu un text în maghiară (*Halta Ibusar*), cu subtitrare. Haina atârnată în cuier îi devine partener. Aspect de operetă. Zvârlitul paharelor de carton decupat: *Ea* – grațios, peste umăr, *El* – voiniceşte, drept în sus. „Trei ani au trecut de atunci. Sau treizeci. Nu-i totuna...?" A primit Premiul pentru Cea mai bună actriță.

În *Ispitele Sfântului Anton* de Gustave Flaubert, **Eliza Ţuţurman** îl ademeneşte pe bunul ermit sub mai multe chipuri (Diavolul, Regina din Saba, pretinsul discipol Ilarion), ceea ce îi dă ocazia să demonstreze că poate juca cu aceeaşi dezinvoltură realist, în travesti (Cel Rău e îndeobşte socotit de sex masculin) şi în roluri de compoziție. Şchioapătă. Voce plăcută – redă ademenirea cu bucate, băutură, bogății, femei, tentația îndoielii. Muzica bine aleasă. Intenție corectă, alegere bună, dar nu suficient finalizată. În *Cât ține clipa*, a avut intonații surprinzătoare. A fost recompensată cu Premiul „Sică Alexandrescu".

Spectacolele din Secțiunea de grup au fost programate câte două în primele seri, iar în ultima, înaintea ceremoniei de decernare a premiilor, *Just Push Play again* – derivat din câştigătorul de anul trecut al Secțiunii grup – a fost prezentat *hors concours*.

Colegi la clasa prof. univ. Lucia Mureşan, Marius Eugen Mihai, Dan Murzea, Ninel Petrache şi Octavian Ştefan de la Universitatea „Spiru Haret" au jucat în *Frigul* de Lars Noren. Patru adolescenți suedezi tocmai au terminat ultima zi de şcoală. Primii trei sunt ultranaționalişti. Se disting tipul ras şi coreeanul adoptat.

Spectacolul de dans, pantomimă şi film mut ***Clişee*** de la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu a fost pe bună dreptate recompensat cu Premiul publicului la Secțiunea grup. Cei opt interpreți sunt absolvenți din 2008 ai clasei prof. univ. George Ivaşcu de la Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu. Iulia Merca se remarcă în rolurile *fata-cadavru* (întinsă paralel cu rampa pe o masă, cutia toracică şi abdominală i se văluresc succesiv, urmând firul invizibil cu care partenerul de scenă o coase în efortul de resuscitare) şi în *Dirijorul* din secvența finală, unde autoritatea şi profesionalismul inițial propriu funcției lasă loc patimei de nestăvilit a artistului.

Spectacolul ***Merge*** (după *Autobahn* de Neil LaBute) al celor doi absolvenți de la Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureş (clasa prof. univ. Nicolae Cristache, 2008) a fost distins cu Premiul de grup (acordat de Consiliul Județean Constanța prin Fundația „Fantasio"). În timp ce conduce pe o autostradă, *Bărbatul* (Ciprian Mistreanu) se interesează de circumstanțele recentei traume suferite de *Femeie* (Oana Porav-Hodade). Păcat de oarecari mişcări ilogice.

Norvegia.azi de Igor Bauersima e conceput de Mihaela Arsenescu-Werner pentru Atelierul Tătăraşi din Iaşi cu foştii ei studenți, Ramona Părpăliță şi Vlad Corneliu Baba – Universitatea de Arte „George Enescu" Iaşi, 2009. August îi scrie Juliei pe Yahoo Messenger. O urmează undeva, în vastele fiorduri, ca să se sinucidă împreună, dar între ei se naşte o frumoasă poveste amoroasă care pune capăt incertitudinilor şi rebeliunii juvenile.Ambii actori au voci înfundate.

Programată tradițional în ultima zi de concurs, la prânz, masa rotundă degenerează invariabil în discuții contondente. În deschidere, Cornel Todea a remarcat

că actuala ediţie reprezintă „prima ofensivă mai puternică – cea mai puternică din istoria Galei". Vorbitorii au evidenţiat cu plăcere desprinderea „de acele obsesii shakespeariene, dostoievskiene..." – şi, aş adăuga eu – „cehoviene, caragialiene" care îţi dădeau senzaţia că asişti nu la un prim concurs profesionist, ci la o ultimă sesiune de restanţe.

Din spusele organizatorilor, se ia în calcul ca masa rotundă să aibă loc la final, a doua zi după decernarea premiilor. Ideea vrea să combată starea de fapt de până acum, când cei care nu apucaseră să concureze puteau fi uşor stânjeniţi de participarea la o discuţie care nu avea cum să îi privească. După umila mea părere, nu programarea constituie cea mai mare problemă.

O vreme, ideea de generaţie intrase în declin, iar tineretul părea o masă amorfă, unită de aceleaşi gusturi în materie de modă, muzică şi tipare hollywoodiene siropoase.

Din punct de vedere social, problema unei generaţii depinde şi de afluxul fără acoperire de absolvenţi pe piaţa muncii, de capacitatea economică de absorbţie substanţial mai mică decât oferta de forţe tinere şi entuziaste.

Felurite festivaluri recente au rezervat plăcute surprize în ceea ce priveşte seriozitatea junilor ce bat la porţile afirmării.

Bucureşti

Premii

La cea de-a V-a ediţie a **Festivalului Internaţional de Teatru pentru Copii „100, 1.000, 1.000.000 de poveşti"** au participat 12 trupe din străinătate (Canada, Croaţia, Germania, Italia, Suedia, Republica Moldova, Bulgaria, Grecia) şi 4 trupe din România (Bucureşti, Craiova, Gheorgheni şi Piatra Neamţ).

Juriul format din Michel Dieuaide (director artistic „Biennale du Théâtre Jeunne Publics", Lyon, Franţa), Michel Caessteker (director Centrul Cultural Municipal, Limoges, Franţa), Doina Modola (critic de teatru, membru AICT, prof. univ. dr., Academia de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca, România) a decis acordarea următoarelor premii:

Marele Premiu, pentru Cel mai bun spectacol:

Mignone, Mr. Pejo's Wondering Dolls Theatre, Sankt-Petersburg, Rusia.

Premiul Super-Bebe, pentru cel mai bun spectacol pentru copii cu vârste între 0–3 ani:

Ba Ba, Compania Piccoli Principi Teatrale, Florenţa, Italia.

Premiul pentru regie:

Cornel Todea, pentru spectacolul ***Albă ca Zăpada şi cei 7 pitici***, Teatrul „Ion Creangă", Bucureşti, România.

Premiul pentru interpretare:

Actriţei **Véronique Nah** din spectacolul ***Ba Ba***, Compania Piccoli Principi Teatrale, Florenţa, Italia.

Ex aequo actriţei **Tamara Karpova** pentru rolul *Mignone* din ***Mignone***, Mr. Pejo's Wondering Dolls Theatre, Sankt-Petersburg, Rusia.

Iaşi

Ştefan OPREA

Inovaţie şi creativitate

Dacă alte frumoase iniţiative ieşene de anvergură artistică internaţională – precum Festivalul Internaţional de Dans Contemporan „Euro dans", creat şi animat preţ de câteva ediţii, în anii '80–'90, de regretatul balerin şi coregraf Dan Brezuleanu, sau Festivalul Internaţional de Teatru „Avram Goldfaden", organizat mai multe ediţii anuale la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" – au fost pierdute pe drum, după ce îşi câştigaseră o condiţie prestigioasă, s-au pierdut din cauze greu de acceptat (în principal, din lipsa de înţelegere şi responsabilitate a celor ce ar fi trebuit să le susţină financiar), iată că ne aflăm acum în faţa unui nou demers artistic de largă deschidere internaţională, în care iubitorii de teatru ai urbei reacţionează generos şi îşi pun mari speranţe de continuitate: **Festivalul Internaţional de Teatru pentru Copii şi Tineret (FITCT)**, organizat de Teatrul „Luceafărul", Primăria Municipiului şi Consiliul Judeţean Iaşi, în parteneriat cu Centrele Culturale Francez şi German din Iaşi. S-a desfăşurat a doua ediţie (**4–9 octombrie 2009**) şi avem deja certitudinea că manifestarea s-a aşezat cu temeinicie într-o dimensiune artistică sigură, mai mult decât onorabilă, şi şi-a creat un statut propriu caracterizat prin *inovaţie şi creativitate*. Cele două concepte, care alcătuiesc mesajul Festivalului, sunt preluate din programele UNESCO, sub a cărei siglă se află. La fel s-au petrecut lucrurile şi la ediţia din 2008, care a avut ca generic ideea de *diversitate şi dialog*. Dorinţa conducerii Teatrului „Luceafărul" de a conecta instituţia la mişcarea teatrală internaţională şi la concepţiile estetice cele mai performante s-a concretizat, la ambele ediţii, în participări de trupe renumite dintr-o foarte largă arie geografică şi culturală, cu personalităţi creatoare originale şi inventive. În acest sens, ideea selecţionerei Oltiţa Cîntec de a invita din străinătate alte trupe decît cele care participaseră în 2008 – tocmai pentru a deschide cât mai larg sfera stilurilor şi tematicilor şi pentru a oferi spectatorilor şi membrilor trupei proprii şansa unei cunoaşteri cvasicomplete a ceea ce se petrece pe plan mondial în teatrul pentru copii şi tineret – a fost şi rămâne excelentă. Astfel, dacă la prima ediţie, Festivalul a avut pe afiş spectacole din Franţa, Elveţia, Spania, Rusia, Indonezia, Cipru şi S.U.A., anul acesta spectatorii (de toate vârstele!) au putut face cunoştinţă cu creatorii altor trupe precum: *Puzzle Théâtre*-Canada, *Bodecker&Neander* Germania, *I Burattini dei Ferrari* – Italia, *Serez de Luz Teatro* – Brazilia, *Teatrul Academic Rivne* – Ucraina, *La Negra Maria Teatro* – Chile, *Papierthéâtre* – Franţa. Acestora li s-au alăturat, bineînţeles, teatre de copii şi tineret din România: *Teatrul Puck* – Cluj-Napoca, *Teatrul „Gulliver"* – Galaţi, *Teatrul Ariel* – Târgu Mureş, *Teatrul de garaj şi curte* – Timişoara, *Teatrul Gong* – Sibiu, *Teatrul „Mihai Popescu"* – Târgovişte şi, evident, *Teatrul „Luceafărul"* – Iaşi; o desfăşurare, deci, de forţe creative impresionante prin diversitatea propunerilor repertoriale şi stilistice, dar şi prin unicitatea ideii că teatrul este limbaj universal, adesea dincolo de cuvinte, valorificând mijloacele vizualului, muzicii şi corporalităţii.

Festivalul nu a avut caracter competiţional, deci, nu s-au făcut ierarhizări şi nu s-au acordat premii – doar un trofeu frumos, conceput de artistul plastic Dragoş Pătraşcu. Publicul (de la cei mai mici spectatori, la tineri şi bunici) a primit

toate spectacolele cu entuziasm şi şi-a făcut, desigur, propriile ierarhizări după criterii specifice vârstelor. În ce ne priveşte, am preţuit în mod deosebit câteva spectacole, ca de pildă, cel al mimilor Alexander Neander şi Wolfram von Bodecker (Germania), doi artişti formaţi la şcoala lui Marcel Marceau şi foşti colaboratori ai celebrului mim francez; ei au evoluat impecabil în spectacolul *Silence!* folosind elemente ale pantomimei clasice. Îi păstrăm, de asemenea, printre preferaţii noştri pe artiştii brazilieni Lily Curcio şi Abel Saavedra care, conduşi de cunoscutul regizor Nani Colombaioni, ne-au încântat cu măiestria lor prin spectacolele *The Acrobat* şi *Pipistrello*. În cel dintâi sunt puse în lumină modernă cele mai utilizate elemente ale clovneriei tradiţionale, iar în cel de-al doilea sunt îmbinate ingenios două universuri distincte: cel al clovnilor şi cel al păpuşii. Mâna maestrului Colombaioni i-a purtat pe actori spre adevărate performanţe. În sfîrşit (deşi ar trebui să vorbim despre mulţi alţi participanţi merituoşi), mai remarcăm evoluţia italienilor din trupa *I Burattini dei Ferrari* – artişti care poartă pe umerii lor o tradiţie păpuşărească de 120 de ani, familia Ferrari fiind cunoscută şi preţuită nu numai în Italia, ci în întreaga lume, pentru stilul original în care îmbină tradiţia cu modernitatea, măştile *Commediei dell'Arte* cu cele specifice teatrului de păpuşi şi comedia cu cabaretul. Printre punctele lor de mândrie se află colaborările cu personalităţi distinse ale teatrului şi filmului, precum Dario Fo şi Bernardo Bertolucci (au participat la realizarea filmului *1900* al acestuia din urmă). Spectacolul lor, *Morgana*, în regia lui Giordano Ferrari şi scenografia lui Umberto Zarotti şi avându-le în distribuţie – pe lîngă aceştia doi – pe Daniela Ferrari şi Manuela Ronchini, a fost o demonstraţie de virtuozitate învăluită în muzică de Ceaikovski, Mozart, Grieg şi Ponchielli.

Suntem, desigur, nedrepţi cu artiştii care au susţinut spectacolele *Hurry Up!* (Canada), *A Robinson* (Franţa), *The Forest Song* (Ucraina), *Tiny Stories from the Earth, Sky und Sea* (Chile), *1, 2, 3... circus* (Târgovişte), *Dănilă Prepeleac* (Cluj-Napoca), *Castelul din Carpaţi* (Galaţi), *Animale de hârtie* (Târgu Mureş), *Visul unei nopţi de vară* (Sibiu), *Paricidul* (Timişoara) – pe care nu avem posibilitatea decât să-i cităm şi să-i apreciem în bloc pentru profesionalitatea şi generozitatea cu care şi-au dăruit talentul în contextul Festivalului.

Nu putem să nedreptăţim, însă, gazdele, cu atât mai mult cu cât Teatrul „Luceafărul" s-a prezentat cu două premiere: *Albinuţa*, un delicat şi discret educativ spectacol pentru cei mici, realizat de regizorul Ion Ciubotaru după cartea omonimă a poetului Grigore Vieru. Este o lecţie – fără didacticism, totuşi – despre lucrurile mici, dar esenţiale, ale copilăriei, despre literele alfabetului, minunile naturii, ale familiei, ale dragostei pentru tot ce e bun şi frumos în viaţă. Spectacol interactiv de poezie, muzică şi imagine colorată şi dinamică, *Albinuţa* s-a bucurat de o primire emoţionantă din partea micilor spectatori, care au umplut pînă la refuz sala teatrului. Ni s-a părut semnificativ faptul că la intrarea în teatru numărul spectatorilor era dublu faţă de capacitatea sălii, cei care n-au reuşit să intre izbucnind în plâns; încât actorii au fost nevoiţi să le promită că vor juca două spectacole la rând, ceea ce s-a şi întâmplat.

Cea de-a doua premieră a teatrului-gazdă, *Aventurile baronului Münchhausen* (repovestite de Ion Sapdaru şi Gabriel Andronache) a îmbinat ingenios sfera realului cu cea a imaginarului şi fanteziei, realizînd momente de o spectaculozitate remarcabilă mai ales în partea întâi (cea de-a doua parte fiind mai monotonă şi mai restrânsă în limitele dialogului calm). S-au remarcat, dintre interpreţi, Liviu Smântânică în rolul simpatic-mitomanului baron şi Ion Agachi într-un crochiu de aleasă comicitate – cel al generalului rus ai cărui creieri, îmbibaţi de vodcă, ard la propriu cu flăcări înalte.

Liviu SMÂNTÂNICĂ în *Aventurile baronului Münchhausen*

Pentru că spectacolele acestea au fost premiere, consemnăm genericele lor: ***Albinuța***, după Grigore Vieru. Regia şi adaptarea scenică: Ion Ciubotaru. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Muzica: Simion Filimon, Gigi Şfaițer. Cu: Gabriela Andrei/Mariana Ivanov, Beatrice Volbea/Beatrice Engel, Liliana Mavriş-Vârlan/Iulia Deloiu Trif, Ionela Arvinte, Emanuel Florentin, Raluca Pintilie, Dumitru Georgescu (student).

Aventurile baronului Münchhausen. Regia: Ion Sapdaru. Decorurile: Mihai Pastramagiu. Costumele: Alina Dincă Puşcaşu. Mişcarea scenică: Alice Şfaițer. Cu: Liviu Smântânică, Emanuel Florentin, Ion Agachi, Gigi Şfaițer, Toma Hogea, Cristian Gheorghiu, Gabriel Lazăr, Adi Diaconu, Adrian Buliga, Cătălin Cucu, Liliana Mavriş Vârlan, Viorel Vârlan, Ionuț Gînju, Mariana Ivanov, Cristina Anca Ciubotaru, Raluca Pintilie şi copilul Teodora Gheorghiu.

Putem afirma fără rezerve: FITCT a fost un succes al Teatrului „Luceafărul" şi o bucurie pentru cei 5.600 de spectatori (plătitori).

Carmen MIHALACHE

E frumos în octombrie la FITCT!

E frumos în octombrie la **Iaşi**, la **Festivalul Internaţional de Teatru pentru Copii şi Tineret**! Vine lume multă. Anul acesta au fost artişti din Canada, Germania, Franţa, Italia, Chile, Brazilia, Ucraina, iar din ţară au fost trupe de la Galaţi, Cluj-Napoca, Târgu Mureş,Timişoara, Sibiu,Târgovişte, e o atmosferă caldă, prietenoasă, animată. Cum altfel, din moment ce e sărbătoarea animaţiei? De apreciat, în primul rând, este consecvenţa organizatorilor, faptul că şi-au dus mai departe proiectul, că l-au îmbogăţit cu idei noi. Cea de-a doua ediţie a manifestării ieşene (desfăşurate între **4–9 octombrie a.c.**) a stat sub semnul inovaţiei şi al creativităţii, pentru că prin ele „cucereşti lumea", după cum spune criticul de teatru Oltiţa Cîntec în programul Festivalului (viu colorat şi foarte atractiv). Şi cine ar putea să contrazică acest lucru? „Uptadaţi", aşadar, ieşenii s-au conectat la trendul internaţional, anul 2009 fiind înscris în calendarul UNESCO drept unul al *inovaţiei* şi *creativităţii*. Oricum, cei doi termeni fac casă bună cu arta animaţiei, cu spiritul ei liber, ludic, ingenios, fantezist.

Dar să depănăm puţin povestea Festivalului, să intrăm în joc! Am văzut, în deschidere, spectacolul ***Albinuţa*** al Teatrului „Luceafărul" din Iaşi, gazdele luându-ne uşurel, de la alfabet, pentru a ne conduce apoi în călătorii mai îndepărtate şi mai îndrăzneţe. Regizorul Ion Ciubotaru a adaptat scenic încântătoarea cărticică omonimă a regretatului poet Grigore Vieru, construind un spectacol sprinţar, plin de culoare, interactiv, cu mare priză la micii spectatori. Poznaşii elevi, îndrumaţi de o învăţătoare frumoasă, blândă, cu o voce uşor cântată, persuasivă, răsfoiau filele de abecedar, cu imagini ochioase foc (inspirata scenografie îi aparţine lui Mihai Pastramagiu), învăţând în joacă o mulţime de lucruri folositoare. Mai presus de toate deprindeau noţiuni care ţin de un alfabet mai subtil, cel al sentimentelor, pentru că textul vorbeşte despre dragostea şi respectul pentru părinţi, pentru limba maternă, pentru natură, ţară şi oamenii ei de valoare, cărturari, artişti, despre prietenie şi cam tot ce dă sens vieţii. Simpatici şi spontani în reacţii sunt toţi interpreţii – Gabriela Andrei, Beatrice Engel, Ionela Arvinte, Emanuel Florentin, Raluca Pintilie –, iar muzica semnată de Simion Filimon şi Gigi Şfaiţer imprimă un ritm alert acestui spectacol deopotrivă agreabil şi instructiv. „Mai bine să-i laşi copilului o carte decât un sac cu bani", zice textul şi „dacă n-ai carte, n-ai parte", deşi vremurile actuale ne cam contrazic. Cel mai nimerit ar fi să le ai pe amândouă, şi ştiinţa, şi finanţa. Că vorba ceea, n-ar fi rău să fie bine!

Din Canada, de la Montréal, au sosit doi actori, Pavlo Mano şi Csaba Raduly (Teatrul „Puzzle") cu un spectacol intitulat *Hurry Up!* destul de simpluţ, morala fiind una ştiută de când lumea: graba strică treaba şi nu foloseşte la nimic, timpul scăpând oricum de sub control celor nechibzuiţi şi aflaţi într-o alergătură fără rost. A urmat o altă premieră a Teatrului „Luceafărul", cu ***Aventurile baronului Münchhausen*** repovestite de Ion Sapdaru şi Gabriel Andronache, în decorurile talentatului Mihai Pastramagiu şi costumele deosebit de frumoase ale Alinei Dincă Puşcaşu. Celebrul baron alergic la prostia şi mărginirea oamenilor e întruchipat de Liviu Smântânică, bine intrat în rol, spiritual, hazos, convingător, întreaga distribuţie

fiind de altfel atent aleasă de către regizor, fiecare actor izbutind să-şi impună personajul. Emanuel Florentin (*Johan*), Gigi Şfaiţer (*Judecătorul*), Toma Hogea (*Rottweiler*), Cristian Gheorghiu (*Brack*), Gabriel Lazăr (*Schnautzer*), Adi Diaconu (*Grefierul*), Adrian Buliga (*Marinarul*, *Un lunatic*), Cătălin Cucu (*Pictorul*, *Un cazac*), Liliana Mavriş Vîrlan (*Ecaterina cea Mare*), Ion Agachi (*Generalul rus*), Viorel Vîrlan (*Directorul circului*), Ionuţ Gînju (*Un domn onorabil*), Mariana Ivanov (*O doamnă*), Raluca Pintilie (*Fiica doamnei*), Cristina Anca Ciubotaru (*O bătrânică*) şi copilul Teodora Gheorghiu au jucat cu poftă, reuşind să transmită stări, emoţie. *Aventurile baronului Münchhausen* au savoarea binecunoscută, ele amintindu-ne de nevoia de visare, de evadarea, prin puterea imaginaţiei, dintr-o realitate prea strâmtă, adesea meschină, de frumuseţea gândirii libere, cutezătoare. Montarea lui Ion Sapdaru are multe calităţi, fluenţă, farmec, percutanţa ideilor cu trimiteri actuale, dar şi unele neglijenţe şi lungimi în partea a doua, care nu-i umbresc însă supărător meritele subliniate şi nu-i taie din zbor (al baronului şi al nostru, odată cu el, pe aripile minunatelor născociri ce ne salvează de convenţionalism, rutină şi plictis mortal). În celelalte zile ale Festivalului, copiii s-au amuzat privind două reprezentaţii cu clovni, atât de îndrăgiţi de ei, primul numit *1, 2, 3... Circ!* (Teatrul „Mihai Popescu" din Târgovişte), al doilea, *Acrobatul,* cu o actriţă experimentată, Lily Curcio (regia e semnată de vestitul Nani Colombaioni) de la „Seres de Luz Teatro" din São Paulo. Bine primite au fost şi spectacolele Teatrului de păpuşi „Puck" din Cluj-Napoca, *Dănilă Prepeleac* după Ion Creangă, cu Ovidiu Crişan în rolul titular (regia, Ion Savinescu) şi *Castelul din Carpaţi* după Jules Verne al Teatrului „Gulliver" din Galaţi, în regia lui Bogdan Drăgulescu şi scenografia Danielei Drăgulescu, o montare cu efecte speciale de „creepy story", cu muzica lui Verdi şi o echipă actoricească remarcabilă, îi notez pe Stelian Stancu, Marian Sterian, Eduard Şişu, Mircea Vâjâianu, Gina Geru, Rodica Pană, Nicole Lungu. Absolut captivantă, inedită a fost performanţa lui Alain Lecucq de la „Papierthéâtre" Troyes Franţa, care a adus în scenă peripeţiile lui Robinson Crusoe (*Un Robinson*), adaptându-le pentru genul numit teatrul pe hârtie, despre istoricul căruia le-a şi dat copiilor, în final, câteva preţioase informaţii. Mi-au mai rămas în memorie din ce am văzut la Iaşi (din păcate, nu am stat toată perioada Festivalului) încântătoarea reprezentaţie a actorilor ucrainieni de la „Teatrul Academic Regional de Păpuşi Rivne" cu diafanul *Cântecul pădurii,* stilizat, poetic, tulburător; şi extraordinarul recital *Linişte!* al celor doi mimi, Alexander Neander şi Wolfram Bodecker din Berlin (Bodecker & Neander Company) doi artişti desăvârşiţi, care au urmat cursuri la Paris, la Şcoala lui Marcel Marceau. Expresivitate, rafinament, umor, tandreţe, lirism, simţul măsurii, graţie, toate s-au topit într-un recital de zile mari care a entuziasmat publicul. Despre care trebuie spus că a invadat sălile Teatrului „Luceafărul", spectacolele invitate în Festival (organizat cu sprijinul Consiliului Local şi al Consiliului Judeţean Iaşi) adresându-se copiilor, tinerilor şi adulţilor deopotrivă, în mod perfect democratic. Iată că la teatru, cel puţin, democraţia poate funcţiona şi în ţara noastră! Oamenii mici şi mari (aceştia au trăit iluzia regăsirii timpului copilăriei) au participat cu căldură şi viu interes la acest eveniment, sperând că poate vor zări şi vor prinde pentru o clipă acea *pasăre albastră* (de care pomeneşte criticul literar Ioan Holban, directorul Teatrului „Luceafărul"), fiindcă măiastra ştie toate poveştile din tărâmul pur al copilăriei şi are puteri miraculoase care ne ajută să nu ne pierdem visurile şi speranţele.

Alain LECUCQ:

„Teatrul de hârtie, un teatru în două dimensiuni"

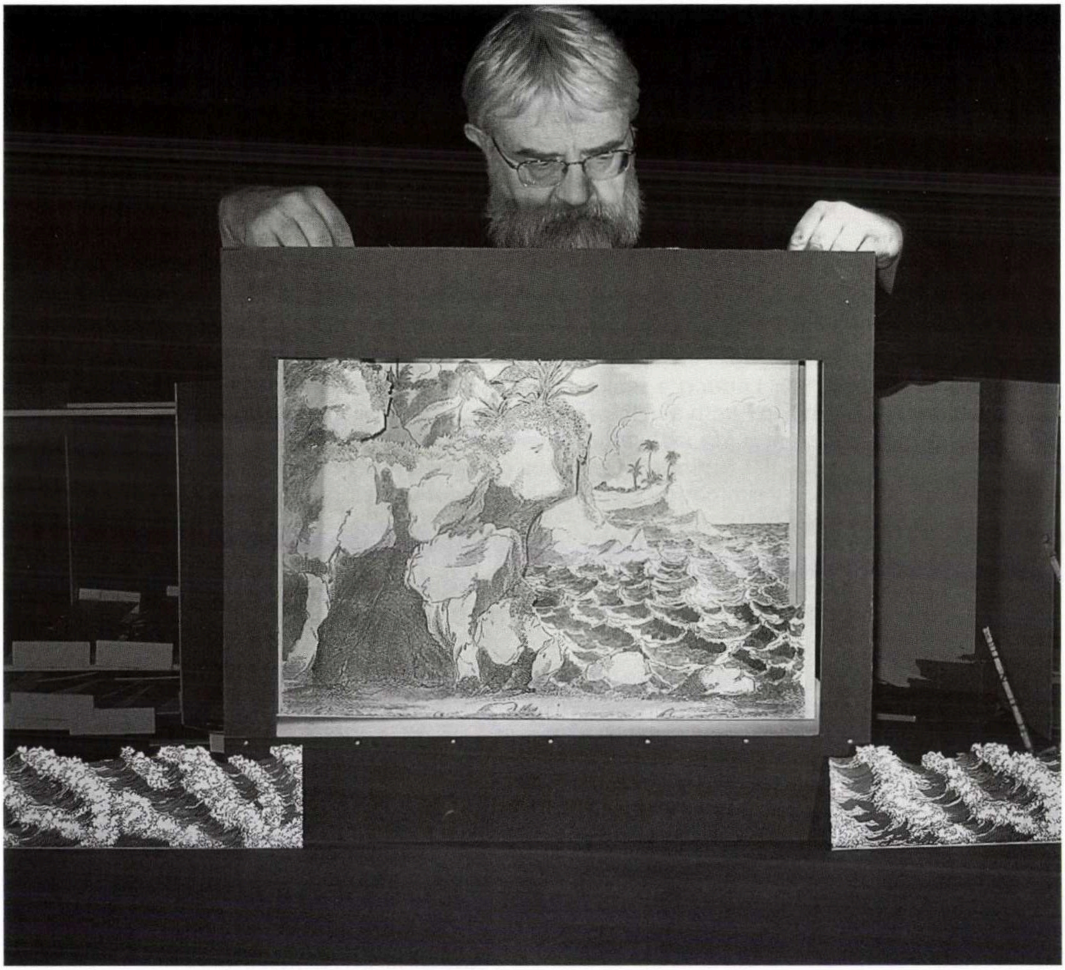
Pe Alain Lecucq, de la Papier Théâtre, l-am cunoscut la începutul anilor 2000, la Festivalul de Teatru de la Avignon, unde, în secțiunea *Off*, prezenta *Teatru descompus* de Matei Vişniec. Artistul francez practică acest gen special de la sfârşitul anilor '60, la început, ca pe o modalitate de a-şi petrece timpul, apoi ca pe o preocupare estetică. Pe lângă expoziții şi reprezentații pentru copii, din anii '90, Lecucq a realizat spectacole pentru adulți, revitalizând şi inovând acest gen istoric. La Iaşi, la Festivalul Internațional pentru Copii şi Tineret (FITCT) „Luceafărul" (4–9 octombrie), a prezentat *Un Robinson*, o variantă liberă după Daniel Defoë. Alain Lecucq este preşedinte al Asociației Naționale Franceze a Teatrelor de Marionete şi Arte Asociate şi al Comisiei pentru Publicații din cadrul Comitetului Executiv al Uniunii Internaționale a Marionetiştilor (UNIMA Internațional).

Oltița Cîntec: *Domnule Alain Lecucq, care este specificul teatrului de hârtie, stil pe care îl practicați de câteva decenii, fiind considerat unul dintre reprezentanții internaționali ai genului?*

Alain Lecucq: Specificitatea constă în faptul că personajele şi decorul sunt plate. Este un teatru în două dimensiuni, nu în trei, nu are volum. A doua calitate specifică este faptul că spectacolele teatrului din hârtie sunt pentru un număr limitat de persoane, restrâns, pentru cca 50–60 de copii. În cazul reprezentațiilor pentru adulți, totul este ceva mai mare, până la 100 persoane. În această formulă se creează un raport foarte apropiat cu publicul. Am putea face înscenări mult mai mari, dar asta ar impune schimbarea manierei de mânuire a siluetelor. Teatrul de hârtie este un gen intimist, iar intimizarea este o tendință a contemporaneității. Cel mai adesea siluetele sunt din carton, din hârtie, uneori se folosesc şi variante din lemn uşor, dar ceea ce defineşte acest stil este bidimensionalitatea.

O.C.: *Considerați că orice lucrare literară sau dramatică se pretează pentru teatrul de hârtie sau numai anumite opere sunt reprezentabile astfel?*

A.L.: Întrebarea are valabilitate pentru toate formele teatrului de marionete, de animație. Nu cred că pot să ofer un răspuns general valabil. Întotdeauna regizorul este acela care decide dacă poate reprezenta scenic un text sau altul. Eu merg întotdeauna pe ideea de a descoperi un text, abia atunci mă apuc de treabă. Cum să faci teatru de hârtie pe un text anume? Mi se pare că prima întrebare pe care trebuie să ne-o adresăm e ce dorim să transmitem publicului? Mi s-a întâmplat de câteva ori să găsesc texte care îmi plăceau, dar la care am renunțat întrucât nu găseam soluția de a le transforma în teatru de hârtie. Astăzi publicul este foarte segmentat şi, de pildă, în spectacolul *Un Robinson*, prezentat în Festival la Iaşi, copiii de 10 ani îşi concentrau atenția asupra anumitor aspecte, în timp ce aceia de 13–14 ani, reacționau la cu totul altele. Şi copiii au evoluat odată cu vremurile. Acum, capacitatea lor de concentrare e de durată mai mică, televizorul, jocurile video i-au obişnuit cu un alt ritm, de care şi teatrul trebuie să țină cont. Eu îmi concep spectacolele interactiv, contez pe reacțiile audienței, care, cel mai adesea, sunt extrem de inteligente. Sunt lecturi posibile la mai multe niveluri.



O.C.: *Teatrul de hârtie vine din secolul al XIX-lea...*

A.L.: Englezii sunt cei care l-au inventat, *toy theatre* era un teatru în miniatură, de familie, pentru acasă, o modalitate de a reface în salon decorurile şi personajele văzute pe scenă. Cutiile cu teatrele de hârtie nu erau scumpe, erau comercializate şi de negustorii ambulanţi, îndeletnicirea era foarte populară, chiar şi printre cei care nu ştiau să scrie şi să citească, întrucât cunoşteau piesele de la trupele ambulante. Cinematograful l-a scos din atenţie, transformările suferite de teatru, dezvoltarea scenotehnicii, de asemenea. Aproape a dispărut, au mai rămas câţiva practicanţi izolaţi, George Spade în Anglia, altul în Germania. Peter Brook l-a văzut pe Spade şi îl pomeneşte într-un text al lui.

O.C.: *Dumneavoastră cum l-aţi descoperit?*

A.L.: Văzându-l pe George Spade, în Anglia, în 1969. Apoi am cumpărat reproduceri, făcusem teatru de marionete, teatru de umbre, după care m-am specializat în teatrul de hârtie. Publicul privea cu fascinaţie ceea ce se petrece în cutia cu teatru, mica scenă italiană reconstruită integral, siluetele din carton lipite pe un suport dreptunghiular şi manevrate de actorul din spate, care e şi narator, totul e la vedere, dar convenţia e acceptată. De 30 de ani m-am ocupat doar de asta.

O.C.: *Cum l-aţi revitalizat, cum l-aţi înnoit?*

A.L.: Lucrând cu texte care li se adresează în mod special oamenilor de azi, aducând inovaţii în componenta plastică a spectacolelor, dar conservând bidimensionalitatea. Obişnuiesc să lucrez cu autori foarte diverşi, cei mai mulţi contemporani. Am lucrat cu Matei Vişniec pentru *Moby Dick*, el avea deja o idee, l-am rugat să o pună pe hârtie, urmând ca, pentru spectacol, eu să mă descurc cu ea. I-am dat o libertate extraordinară, pe care scriitorul trebuie să o aibă. Când lucrezi cu autorii contemporani e foarte bine, întrucât poţi colabora cu ei. Chiar dacă am mai tăiat din text, ştiţi cum sunt toţi scriitorii, suferă când renunţi la o parte din cuvintele lor. Dar la premieră toţi au fost încântaţi, întrucât spiritul operei lor era redat vizual. „Mi-am văzut piesa", mi-a spus unul dintre ei. Teatrul de hârtie este un teatru foarte vizual, iar imaginaţia privitorului trebuie pusă şi la ea la treabă în timpul vizionării, el trebuie să-şi creeze propria lume.

O.C.: *Acum există companii de teatru de hârtie peste tot în lume, China, Brazilia, S.U.A., Australia.*

A.L.: Am considerat important să şi transmit această artă, de aceea peste tot unde mă duc cu spectacolele mele, fac şi ateliere în cursul cărora îi învăţ şi pe alţii cum se face teatru de hârtie.

O.C.: *Aţi venit la Iaşi de la Charleville Mézières, unde aţi prezentat tot* Un Robinson, *de aici veţi pleca la Londra, la un alt festival, cu* Romeo şi Julieta *de Gordon Craig, şi el un admirator al teatrului de hârtie. Călătoriţi mult, vă întâlniţi cu numeroşi artişti. Care sunt direcţiile actuale pe care se dezvoltă arta animaţiei?*

A.L.: Tendinţe majore există: teatrul de obiecte, forme foarte diferite de Bunraku, care de cele mai multe ori abia dacă mai amintesc de modelul asiatic. Se folosesc aproape peste tot. Cea mai în vogă direcţie este utilizarea teatrului de marionete în producţii care li se adresează mai ales adulţilor, ceea ce în urmă cu 15–20 de ani nu exista. Nu e uşor, e greu să-i convingi pe maturi că marioneta ori alte forme de animaţie li se pot adresa la fel de bine şi lor, dar e un fenomen vizibil. Depinde foarte mult de text. Sunt multe ţări în care există un public adult pentru spectacole cu marionete care îi vizează ca text, ca mesaj, dar în care mijloacele artistice aparţin animaţiei. A fost un drum lung, dificil, e un proiect pe termen lung, însă artiştii au perseverat şi au reuşit să spargă această barieră. Un spectator care e obişnuit încă din copilărie să vadă spectacole de teatru realizate cu asemenea mijloace, va reveni cu siguranţă şi ca adult pentru a urmări texte care i se adresează. Au deschisă deja o uşă.

O.C.: *Poate fi teatrul de hârtie un mijloc interesant de a reapropia publicul de arta scenică; pot copiii reface acasă ceea ce văd?*

A.L.: Tehnica e foarte rapidă, simplă, copilul poate să-şi realizeze acasă propriile siluete şi să-şi facă micul lui teatru de hârtie. Pot spune o poveste împreună cu fraţii, cu colegii. Eu fac şi ateliere cu copiii, la sfârşitul cărora au deja câteva elemente pe care ei le iau acasă, unde îşi pot face micul lor spectacol. Teatrul de hârtie este un gen care se dezvoltă pe măsură ce oamenii îl văd şi îşi dau seama că îl pot face, dacă doresc, chiar şi acasă. Hârtia capătă viaţă chiar dacă e bidimensională, este un raport teatral între hârtie şi artist. Textul trece prin personaj, prin hârtia din care e făcut. Odată la doi ani, la Troyes, în Franţa, organizez *Întâlnirile Internaţionale ale Teatrului de Hârtie*, cu artişti din toată lumea, cu stagii. Profesioniştii îl dezvoltă în forme incredibile, ceea ce îi conferă viitor.

Interviu realizat de: Oltiţa CÎNTEC

Daria DIMIU

The future sounds good

În timp ce profesioniştii scenei sunt în vacanţă, circa 200 de liceeni iubitori ai artei teatrale şi-au dat întâlnire în perioada 12–18 iulie a.c. la Bacău, ca să participe la a zecea ediţie a Festivalului în limba engleză **„Ingenious Drama Festival"**. Evenimentul anual, iniţial sub oblăduirea Consiliului Britanic SOL, este pus la punct de către adolescenţi, pentru adolescenţi. În 2009, manifestarea – deseori prescurtată în vorbire „IDFest" – a fost organizată de proaspăta Asociaţie „Ingenious Drama" (preşedinte Marius Motoca), născută în principal pentru a îngriji şi coordona acest original şi util festival. Regulamentul strict prevede ca orice excepţie să cartiruiască reprezentaţia respectivă în afara concursului. Toate spectacolele au avut loc la Teatrul Municipal „Bacovia".

Programul încărcat a presupus, pe lângă reprezentaţiile propriu-zise, atât ateliere matinale (cu titulatura englezească de *workshops*), sub conducerea mai multor *trainers*, activităţi de seară menite să împace preferinţele vârstei participanţilor (cum ar fi *pool party*, *karaoke night* şi *pizza time*) cu sfera teatrală (de exemplu, „seara în teatru", desfăşurată în instituţia de spectacol băcăuană, a presupus „şarpele", un exerciţiu al cărui scop este dezvoltarea atenţiei şi a încrederii în partener: când lanţul participanţilor legaţi la ochi este ghidat de organizatori prin măruntaiele clădirii şi ia sfârşit chiar pe scenă).

Conform unei declaraţii lansate anterior pe internet, cu prilejul acestei ediţii urma a se lansa Secţiunea scurt-metraj; dar filmuleţul prezentat în cadrul ceremoniei de deschidere poate fi socotit cel mult un îmbucurător preambul. Oricum, iniţiativa este salutară din cel puţin două aspecte: de lărgire a ariei de expresie artistică şi de încurajare a unei creativităţi sporite.

Cinci români şi un invitat special din Marea Britanie au alcătuit juriul. Spaţiul teatral autohton a fost reprezentat de actriţele Coca Bloos şi Mihaela Rădescu, regizoarea Iris Spiridon, scenografa Mihaela Ularu şi dramaturgul Ştefan Peca. Invitatul din străinătate, actorul cu origini cipriote Nicolas Nicolaou, a debutat în copilărie pe scena lui Theatro Technics Centre din Londra, iar actualmente îşi desăvârşeşte un masterat în Artele Spectacolului la Universitatea din Canterbury.

Cei deja familiarizaţi cu atmosfera IDFest se interesau în exact câte minute urma *feedback*-ul, întâlnire de durată variabilă cu publicul, pe parcursul căreia interpreţii primeau întrebări, atenţionări sau felicitări. O foaie cartonată de format A4 formează publicaţia Festivalului. Cu apariţie zilnică, ea conţine, pe lângă fotografii de spectacol, atât spicuiri din reacţiile publicului referitoare la reprezentaţiile din ajun, cât şi un nostim horoscop colectiv adresat trupelor pe punctul de a intra în scenă. Materialele sunt semnate doar cu prenumele, ceea ce dă o notă de libertate, egalitate şi fraternitate – chiar dacă asemenea exprimare nu din spaţiul britanic provine.

Scenă din *Brainstorming*

Craiovenii de la trupa „Morphia" au prezentat *The Hypnotists* de Rick Jeffrey R. Parenti. Diferența de vârstă dintre interpreți și personaje era practic insesizabilă, tema – diversele tatonări și permutări necesare descoperirii iubirii adevărate – fiind presupus filtrată prin experiență. De vină pentru calitatea reprezentației sunt atmosfera general statică (deranjantă îndeosebi în secvența de debut, când un chef la cămin ar fi permis o întreagă nebunie) și decorul rudimentar.

Vitamine de Vera Ion a fost ales de cei de la Atelierul de Teatru din Botoșani pentru că îmbina probleme actuale (abuzul de stimulente și energizante, greutatea înfiripării, întreținerii unei relații, problema șomajului și riscul supradozei accidentale ca și dilema adevărului). Dacă redarea textului nu a deranjat, nepotrivirea de vârstă și experiență dintre interpreți și personaje și-a spus, în general, cuvântul, situațiile nefiind abordate în profunzime. Bunăoară, faptul că fiul se îndrăgostește la un McDonald's de o surdomută, în economia scenică ar trebui să reprezinte o stare excepțională, caracterizantă a personajului surprins într-un moment de cumpănă, și declanșatoare a dramei personale. Dar nuanța superficială a emiterii cuvântului *handicaped person* – provenită din vârsta crudă a interpretului și din concepția eronată înrădăcinată cu privire la orice e diferit – iscă în publicul (și român, și tânăr!) un icnet de jovialitate și dispreț.

Spectacolul trupei băcăuane Nobody's Group cu *Peter Pan* de J.M. Barrie a entuziasmat audiența prin energie. Demn de admirație este, în primul rând, faptul că interpreții adolescenți nu s-au lăsat tentați de a copia soluțiile filmului care fascinase acum câțiva ani generația adolescenței (și nu numai), intuind că asemenea rețetă facilă nu numai că nu ar fi fost onorantă, dar în mare parte nici nu ar fi

funcționat scenic. Din sumedenia de personaje, reprezentația îi reține pe Peter Pan, Wendy Darling, zglobia zână Tinkerbell, căpitanul Hook, un pirat şi câțiva copii din Neverland; chiar şi crocodilul este amintit – prin cadența salvatoare a tic-tac-ului. Diana Chiriță a construit-o cu atenție pe *Wendy Darling*, plasând prefacerile pe care rolul i le impune pe o linie consecventă de prospețime şi candoare. A împărțit Premiul Cea mai bună actriță în rol principal cu timişoreanca Alexandra Dan (*Ea* din *Just some mad loving*). Căsuța construită de către copii „mămicii", rochia cu luminițe şi cocul cu clopoței al zânei, fundalul de pânză cu desene copilăreşti şi grima bine aleasă sunt numai câteva dintre motivele pentru care Premiul de scenografie a revenit acestei reprezentații.

Membrii trupei „Brainstorming" (Bucureşti) au ales *Black Comedy* de Peter Shaffer. Laureat al premiului pentru *Cea mai bună rostire în engleză,* Anghel Damian Dumitru – interpretul *Colonelului* – se cuvine menționat şi pentru efortul de a juca în mod credibil dubla calitate de militar şi viitor socru mic, privirea fixă, ținuta țanțoşă, umbletul cu genunchii rigizi şi uniforma impecabilă fiind tot atâtea detalii menite să intimideze.

Acțiunea din *Fin* (*Sfârşit*), scris şi regizat de Andrei Ursu, reiese cu claritate din sinopsisul inserat în program, dar nu şi din spectacolul prezentat de trupa „All the same" din Timişoara. Un tip în costum îşi scoate jacheta cu mişcări absente, apoi îşi petrece un ştreang pe după gât şi vrea să se spânzure de cuier, un altul se trezeşte brusc şi încearcă şi el să se omoare... Regretabile sincope în emisie fac ca mişcarea scenică destul de elaborată să pară până la un punct doar un găunos joc de-a suicidul. În rolul rebelului boem *Jimmy* impresionează Iatan Alexandru: se aude (şi mai ales se distinge!) chiar şi când vorbeşte din plan îndepărtat, cu spatele la public şi cu periuța de dinți în gură. De apreciat atât mobilitatea lui, cât şi expresivitatea abandonării în somn.

Cei de la „Hooleelogans" (Timişoara) au optat pentru piesa lui Tudor Popescu, *Some mad loving* (*O iubire nebună, nebună*). Cel mai bun aspect l-a constituit construirea sosirii spectatorilor, inventarea situațiilor nevorbite dovedind simț artistic şi unitate: soția îşi scoate unul câte unul fleacurile din poşetă şi le întinde, pe rând, soțului. Când, în sfârşit, îşi găseşte pudriera, nu poate să o deschidă, şi tot la soț apelează. Acesta o preia, jenat că are de manevrat un instrument strict feminin şi o deschide cu uşurință. Cuplul cu copil: aşezați în primul rând, părinții încadrează o fetiță râzgâiată: mama o şterge pe față de ciocolată, apoi îi dă tatălui şervețelul umed ca să desăvârşească operațiunea pe partea lui de obraz. Odată odrasla curățată, mămica grijulie îi dă o pungă cu pufuleți; tatăl se chinuie să țină balonul cu heliu astfel încât să nu îi deranjeze pe cei din spate. La anunțul uzual de oprire a telefoanelor mobile, un tânăr care se strecurase fără bilet în sală, apoi se instalase comod pe un stal din primul rând, începe să îşi blocheze, liniştit, celularele ivite din nebănuite buzunare.

Suprapunerea planurilor spațio-temporale din piesa *Cum iubeşte cealaltă jumătate* de Alan Ayckbourn a determinat contragerea textului. Capacitatea liceenilor bucureşteni din trupa „Playbox" (înființată în 2008) de a susține un spectacol de o oră şi jumătate, pe un text dificil structurat, tăiat şi aranjat de ei merită pe deplin lăudată. Totuşi, diferența de vârstă şi apartenență socială dintre interpreți şi personaje, puținătatea timpilor de repetiție şi lipsa ghidajului s-au făcut simțite, iar elementele de decor au semănat uneori confuzie.

Scenă din *Nollige* („Heavenly Hell“, Timişoara)

Trupa „The Knockers“ din Suceava a prezentat *The Puppeteer* de Ciprian Ciuciu, recompensat pentru Cea mai bună coloană sonoră, iar protagonistul Victor Bădoi a primit premiul pentru cel mai bun actor în rol principal.

Theatrical debauchery de Matei Vişniec a atras atenţia băcăuanilor de la „In the spot“. Bună pronunţie şi amploare a vocii la interprete. Se joacă la rampă şi în sală. Din Constituţia actorilor spicuim: „all actors are equal“ şi „the author is a monster“. La aplauzele finale, o fată strigă „stop“.

Expresia „zece, care-i şi întrece“ s-a confirmat şi de această dată. Pentru reprezentaţia intitulată *Nollige* („ştinţă“ – *sic!*), timişorenii de la „Heavenly Hell“ au acumulat majoritatea premiilor juriului (pentru regie, cel mai bun scenariu şi cel mai bun spectacol) şi Premiul publicului. Scenariul lor original, pornit de la *Jurnalul lui Adam şi al Evei* de Mark Twain, tratează convieţuirea cu înţelegere, detaşare şi mult umor. În acest *studiu de caz* asupra cuplului primordial, femeia şi bărbatul sunt două experimente disputate între Dumnezeu şi Cel Rău. După ce au muşcat din fructul oprit, apar cu frunze: Adam cu burtă, ea gravidă. Denisa Pop (*Eve 2*) şi Roxana Caragea (*Şarpele*) au primit ex aequo Premiul *Cea mai bună actriţă în rol secundar*. Tudor Pop (*Adam 2*) a împărţit Premiul *Cel mai bun actor în rol secundar* cu Alexandru Voicu (*Dad* din *Vitamine*). Ca o ultimă remarcă, trebuie menţionat personajul colectiv, pentru munca de echipă şi efortul de coordonare subscris ideii generale a spectacolului. În colanţi şi maiouri negre, restul trupei închipuie iniţial animalele pe care Adam şi Eva nu ştiu încă să le numească, după aceea imită ploaia cu degetele, întâi bătând în podea, apoi prin pocnituri din ce în ce mai

accelerate. După ce are loc păcatul originar, aceiaşi alcătuiesc zidul exterior al Edenului, fiind în acelaşi timp şi baricadă, şi scară pe care cei alungaţi încearcă să intre prin efracţie în grădina Domnului.

Spectacolul *Tom şi Jerry* de Rick Cleveland al trupei locale „A.C.T.", prezentat *hors concours* (pentru că era în română) în deschiderea Festivalului, a fost reluat în ultima zi, la cererea spectatorilor care – deoarece locurile erau limitate – nu apucaseră să îl vadă.

Un spectacol încântător despre membrii unei bande de asasini plătiţi. Nimic nu e lăsat la voia întâmplării. Cuburile negre, de lemn, cu faţetele punctate cu alb care servesc de decor, pe de o parte desemnează, prin aranjare geometric diferită, spaţiile acţiunii (o staţie de autobuz, o parcare, o sală de cinema, două restaurante – unul chinezesc, altul italian –, încăperea execuţiei finale), pe de alta subliniază, prin aspectul lor de zaruri, aleatoriul existenţei.

Anunţul imprimat *„Spectacolul din această seară se joacă fără pauză"* a fost difuzat pentru prima oară înaintea producţiei Trupei „Prospero" din Bucureşti. Întâmplătoare sau nu, situaţia s-a dovedit amuzantă în sine: reprezentaţia *Come and go* (Du-te vino) de Samuel Beckett (tot în afara concursului) a durat 12 minute. În paltoane închise la culoare şi strânse pe talie, purtând pălăriuţe cu boruri pleoştite care le ascund ochii, cele trei prietene *Vi* (Andreea Marcociu), *Flo* (Elena Broscoi) şi *Ru* (Bianca Cercel), se aşază cu faţa la public pe o ladă dreptunghiu-lară. Dialogul monosilabic se desfăşoară fragmentar, permanent între doar două dintre ele, în vreme ce o a treia intră şi iese cu pas egal din culise. Concentrarea interpretelor, concizia, mişcările esenţializate recurente (la cea dedusă din titlu adăugându-se şoptitul la ureche şi degetul înălţat la buze) fac din acest spectacol o mică bijuterie.

În programul dens al ultimei zile a fost strecurat şi un spectacol-lectură. Textul *Wire, net and acrobats* reprezintă primul *draft* al piesei care în română va purta titlul *Sârmă şi acrobaţi.* Personajele sunt trei bărbaţi şi trei femei, ale căror roluri au fost încredinţate unor participanţi. Unul dintre cei selectaţi a fost membrul din străinătate al juriului, ceea ce, la drept vorbind, era uşor injust, pentru că alătura unor tineri un actor profesionist, căruia i s-a dat de citit un text în limba sa!

Exerciţiul critic asupra unui atare eveniment teatral este întotdeauna delicat, întrucât instrumentele obişnuite sondării unui spectacol profesionist se cuvin ajus-tate la vârsta şi pregătirea participanţilor. Diferenţele valorice sunt inerente oricărui gen de competiţie. De asemenea, tracul, emoţia condiţiei de festival sau/şi turneu, inclusiv hazardul pot juca feste: e parte din farmecul şi blestemul acestei paradoxale arte a efemerului durabil.

Nu în ultimul rând trebuie menţionaţi dintre organizatori mai experimentaţii Marius Motoca şi Dragoş Mihai – simpatici, inimoşi, serioşi, şi parcă ubicui. În finalul ceremoniei de închidere s-au decernat şi diplomele – stimulente pentru echipa responsabilă cu planificarea şi buna derulare a IDFst – de *Cel mai bun organizator* (Simina Zidaru) şi *For Always Being Professional* (Marius Motoca).

Într-un climat de globalizare accelerată, un festival de teatru în limba engleză e mai degrabă o necesitate decât o excentricitate. Iar abnegaţia, entuziasmul şi seriozitatea liceenilor implicaţi – indiferent de calitatea lor de organizatori, interpreţi sau doar spectatori – ne asigură că *the future sounds good.*

Cluj-Napoca

Raluca TULBURE

PUCK 2009

Cea de-a opta ediție a **Festivalului Internațional al Teatrelor de Păpuşi şi Marionete „PUCK"** de la Cluj-Napoca s-a desfăşurat în perioada 19–23 octombrie, într-o vizibilă criză financiară, dar şi în ignoranța totală a autorităților.

Organizatorii s-au străduit, depunând eforturi uriaşe, să poată ține „vie" această manifestare la care au participat 10 trupe din țară (Cluj-Napoca, Bucureşti, Baia Mare, Alba Iulia,Târgu Mureş, Bacău, Iaşi, Botoşani, Craiova) şi un invitat din Ungaria.

A fost o ediție care a avut de toate: surprize plăcute, dar şi neplăcute, spectacole corecte, recitaluri de măiestrie păpuşărească.

Teatrul „Luceafărul" din Iaşi a deschis festivalul cu *Vrăjitoarea pofticioasă*, la Opera Maghiară. Nefericită alegere! Sala mult prea mare, hărmălaia declanşată de peste 700 de copii a făcut să nu se audă nicio replică din poveste (doar părțile cântate, înregistrate), ceea ce a dus la „descalificarea" spectacolului. Ar trebui ca trupele să țină cont de locație (care diferă de cea de la sediu) şi să se doteze cu microfoane (lavaliere sau de tip „Madonna"). Calitatea sunetului este unul dintre ingredientele de bază într-un spectacol, mai ales la copii, care dacă nu aud devin agitați, zgomotoşi. Apoi, Teatrul de animație „Țăndărică" din Capitală cu *Gulliver în țara piticilor*, regizat de Cristian Pepino. Un spectacol elegant, cu păpuşi elaborate, inventiv, cu umor şi de la care cei mici au plecat „gentlemeni", precum adevărații lorzi.

Scenă din *Gulliver în țara piticilor*

Scenă din *Stan Pățitul*

Spectacolul a primit un premiu „pentru valoarea artistică şi educativă". De fapt, anul acesta juriul a constatat varietatea artistică şi stilistică a tuturor reprezentațiilor şi a premiat particularitățile deosebite. Teatrul de păpuşi din Baia Mare a adus *Spărgătorul de nuci*, adaptare de Traian Savinescu după E.T.A. Hoffmann pe muzica lui P.I. Ceaikovski. Un spectacol mai special, cu unele moment bune, obositor privitorului din cauza albului decorului. Teatrul-gazdă a prezentat trei spectacole deosebite ca factură şi modalitate de expresie. Primul, cel al Secției maghiare s-a numit *Teatrul umbrelor* şi este o emoționantă poveste despre Ofelia, femeia-sufleor, care şi-a dedicat viața teatrului. Rar folosită, umbra are o mare delicatețe, o deosebită finețe şi impune rigoare în mânuire. Spectacolul a obținut un premiu „pentru rafinamentul expresiei scenice", iar actrița Sándor Ildiko o mențiune pentru interpretare. Secția română a prezentat *Pulcinella şi măgarul diavolului*, o lecție despre tradiția marionetelor napoletane, o demonstrație de virtuozitate pentru Dana Bonțidean şi Călin Mureşan, răsplătită cu „Premiul special al juriului". Într-o seară, pentru adulți, am putut vedea spectacolul Monei Chirilă *Femeia pe un câmp de luptă*, o versiune originală a textului lui Matei Vişniec. Tot un text al aceluiaşi autor (*Țara lui Gufi*) a stat la baza reprezentației studenților de la UNATC, unde demn de semnalat a fost jocul marionetelor. Tot două spectacole a prezentat şi Teatrul Ariel din Târgu Mureş. Primul, în limba română, a fost *Motanul încălțat*, în regia lui Gabriel Apostol şi scenografia Eugeniei Tărăşescu Jianu (premiu) care a adus o boare de prospețime, o undă de bună dispoziție, iar cel de al doilea, în limba maghiară, *Albă ca zăpada* în regia Oanei Leahu, a primit un premiu pentru „tinerețea basmului clasic". O transpunere modernă, spumoasă, în care costumele, păpuşile şi apariția unui prezentator au captat atenția. Oana Leahu a semnat şi regia de la *Mica Sirenă* a Teatrului „Prichindel" din Alba Iulia. O versiune care păstrează spiritul poveştii şi în care muzica originală (premiată) joacă un rol important. Cred că şi acestui spectacol i s-ar fi potrivit o scenă mai mică decât cea a Teatrului Național, unde parcă s-a pierdut. Secția de animație a Teatrului Municipal „Bacovia"

din Bacău a jucat două spectacole uşor controversate în rândul juriului. Reprezentației cu *Stan Pățitul*, adaptare după Ion Creangă, i se poate reproşa „îngroşarea" textului original cu tot felul de expresii ce nu țin de limbajul popular, ci doar de dorința de a fi conectat la actualitate. Pe cei mici i-a amuzat interactivitatea, muzica antrenantă. Al doilea spectacol, destinat adulților, a fost *Serenadă pentru Cervantes* (jucat în mare parte în spaniolă) nu are o idee de bază, unele soluții regizorale fiind ilare. Singurele momente interesante au fost cele realizate de Alice Volbea (care a primit şi o mențiune) pentru desenele pe nisip, executate cu îndemânare şi precizie. Un exemplu de spectacol făcut în spiritual tradiției păpuşăreşti a fost cel al Teatrului „Vasilache" din Botoşani: *Cum a ajuns Kaştanka artistă de circ*. Povestea plină de tâlc, de tragism, de duioşie a lui A.P. Cehov l-a inspirit pe regizorul Valentin Dobrescu, care, cu mijloace simple şi fără efecte speciale a „predat", alături de colegii săi, o lecție de mânuire exemplară, apreciată de juriu pentru valoarea interpretativă prin atribuirea (ex aequo) a unui premiu. Pályi János cu *Jocul timpului* al Teatrului „Babos Magus" din Budapesta a demonstrat o mare virtuozitate folosind bibabo, păpuşă dublă, marionetă, wayang. *Degețica* de la Teatrul Colibri este un spectacol cu un text ilar, cu inserții care nu au legătură cu povestea originală, cu multe idei regizorale neduse până la capăt, dar cu o interpretă, Oana Stancu, bună şi extrem de mobilă, care a primit o mențiune.

Concluzionând, aş putea spune că a fost o ediție plină (26 de spectacole) desfăşurată în locații diferite şi care s-ar caracteriza prin: diversitatea montărilor (poveşti clasice, operă, poveşti originale, texte de dramaturgi consacrați); prin calitatea adaptărilor (cu mici excepții), remarcând faptul că nu s-a mai „colaborat" atât de flagrant cu autorul încât să se denaturize originalul; prin readucerea păpuşii în prim-plan, adică revenirea la tradiție. Acest lucru merită a fi remarcat din plin pentru că de când păpuşarii au ieşit de după paravan sau de sub cagulă, devenind actori, s-a piedut gustul pentru fire, pentru păpuşa pe mână.

P.S. Mulțumesc colegei mele Roxana Croitoru de la Teatrul Național „Lucian Blaga" pentru că mi-a umplut serile ploioase cu spectacole semnate de Tompa Gábor și Mihai Măniuțiu.

Și premiile Festivalului:
1. Premiul pentru tinerețea basmului clasic, spectacolului ***Albă ca Zăpada***, Teatrul Ariel, Târgu Mureș
2. Premiul ex aequo – pentru valoarea mânuirii păpușii **Teatrului „Vasilache"** din Botoșani și domnului **Palyi Janos**
3. Premiul pentru rafinamentul expresiei scenice spectacolului ***Teatrul umbrelor***, Teatrul „Puck" din Cluj-Napoca, Secția maghiară
4. Premiul pentru calitatea artistică și educativă spectacolului ***Gulliver în țara piticilor***, Teatrul Țăndărică, București
5. Premiul pentru valoarea scenografiei spectacolului ***Motanul încălțat***, Teatrul Ariel, Târgu Mureș
6. Premiul pentru calitatea muzicii spectacolului ***Mica sirenă***, Teatrul Prichindel, Alba Iulia
7. Premiul special al juriului spectacolului ***Pulcinella și măgarul diavolului***, Teatrul „Puck"

Mențiune pentru **Alice Volbea**, realizatoarea desenelor pe nisip din spectacolul *Serenadă pentru Cervantes*, Teatrul „Bacovia" Bacău, Secția de animație

Mențiune pentru **Oana Stancu**, rolul *Degețica*, Teatrul Colibri, Craiova

Mențiune pentru **Sándor Ildiko**, pentru interpretarea personajului *Ofelia* din Teatrul Umbrelor, Teatrul „Puck"

Iosif HERȚEA

Impresii de spectator

Beneficiind de generoasa invitație a doamnei Mona Chirilă, directoare a Teatrului de păpuși „Puck" din Cluj-Napoca și a Festivalului Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete, cu același nume, ediția VIII-a (19–23 octombrie a.c.), am putut vedea o seamă de spectacole interesante într-un fel sau altul.

Prima impresie, indusă de câteva reprezentații, a fost tendința de a impune cu tot dinadinsul sintagma: „(noi suntem) păpușari și actori totodată". Numai că, ceea ce vedeam se traducea mai degrabă cu „dorim să fim apreciați ca *actori* și, pe ici pe colo, și... ca păpușari". Ceea ce mi se pare a fi extrem de întristător pentru iubitorii genului – copii și maturi – căci *harul speci*al al teatrului de păpuși este *farmecul* basmelor fantastice și al magiei încărcată de taine și de mistere, „un loc vizitat de îngeri", cum frumos spune directoarea Festivalului, Mona Chirilă. Or, ceea ce ne-au oferit să vedem unii regizori a fost: veleitarism actoricesc, cu nivel artistic cel mai adesea mediocru, și un cvasidispreț pentru Arta Păpușăriei, cea menită *să dea viață micilor idoli de lemn și cârpe colorate*... și care, în definitiv, *legitimează* existența instituțiilor respective. Așa au fost spectacole precum *Serenada pentru Cervantes* și *Stan Pățitul* (Bacău), *Degețica* secundată de doi actori, „grasul" și „chelul", deloc simpatici și lipsiți de umor (Craiova), *Motanul încălțat* (Târgu Mureș) sau *Vrăjitoarea pofticioasă* (Iași).

Fenomen care, de fapt, trebuie reproşat regizorilor şi nu păpuşarilor, căci, în fiecare dintre aceste spectacole există prestaţii păpuşăreşti cu totul remarcabile precum: mânuitorii păpuşilor „Degeţica“ (Craiova), al „Demnitarului chinez“ (Iaşi) şi chiar prestaţii actoriceşti meritorii, precum acelea ale soţilor Valentin şi Georgeta Lozincă (Târgu Mureş). Mă întreb, cum de nu-şi dau seama regizorii, că atunci când păpuşarului i se vede expresia feţei, costumul şi statura, păpuşa din mâinile lui devine o „anexă“, pe un plan secund al atenţiei spectatorului, în general jucată inexpresiv, cu mişcări repezi, „epileptice“, golită de viaţă şi de credibilitate?!

Aşa se face că, în compensaţie, au fost admiraţi păpuşarii unguri, din ţara vecină (*Te aştept* – regia Rumi László şi *Jocul timpului* în regia regretatei Kovács Ildikó), care au venit, mai modeşti, cu doar patru păpuşari foarte tineri (16–21 ani) şi un chitarist, fără cântece *play-back*, fără „lavaliere“ în care să se răcnească şi fără să se arate mereu pe sine – în primul spectacol; sau cu un singur păpuşar, excelent cunoscător şi performer al tradiţiei folclorice păpuşăreşti, *Vitéz László* – corespondentul maghiar al lui *Vasilache şi Mărioara* – domnul Pályi János, în *Jocul timpului*. El joacă singur *toate personajele*, chiar şi câte trei deodată, inclusiv rolul de povestitor; îl însoţeşte doar un muzicant, cu vioară-cu-goarnă şi câteva percuţii pentru efecte speciale. În primul spectacol (*Te aştept*) a excelat în mânuirea păpuşii unice (de o şchioapă), *Ofelia* – celelalte personaje fiind joc de umbre proiectate pe un fundal de hârtie – tânăra păpuşărească Sándor Ildikó. Ea ne-a oferit, de pildă, momente de aleasă gingăşie şi expresivitate precum clipa în care păpuşa, cu o lumânare în mână, se apleacă să deschidă capacul lădiţei cu amintiri... sau aceea când mânuitoarea încearcă să aşeze păpuşa pe un scăunel, iar aceasta alunecă pe... podea“, după care mânuitoarea o ridică cu grijă în palmă şi o mângâie pe căpşor...

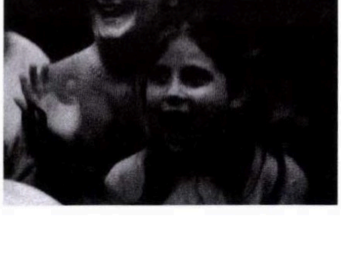
De aceeaşi admiraţie s-a bucurat, pe bună dreptate, şi spectacolul gazdelor: *Pulcinella şi măgarul Diavolului* în regia lui Gaspare Nasuto (Italia). Admirabili în mânuirea păpuşilor create de Epaminonda Teotiu şi *ca actori* deopotrivă: Ramona Atănăsoaie, Dana Bonţidean, Anca Doczi, Călin Mureşan şi Rareş Stoica. La fel cum în „nocturna“ pentru adulţi *Femeia-câmp de luptă* – o inedită formulă regizorală a piesei lui Matei Vişniec – Dana Bonţidean *anima* alternativ păpuşa-„copil“ (creaţia aceluiaşi Ep. Tiotiu) şi juca rolul protagonistei-victimă. Frumoase au fost, de asemenea, superproducţia Teatrului „Ţăndărică“, *Gulliver în ţara piticilor*, *Kaştanka-artistă de circ* (cu doar trei păpuşi foarte bine mânuite) precum şi demonstraţia „de şcoală“ a studenţilor UNATC, *Ţara lui Gufi*, cu cel mai dificil de mânuit tip de păpuşă, marioneta pe sfori. Frumos a fost şi spectacolul *Albă ca zăpada şi cei şapte pitici*, cu toate păpuşile lui, precum şi scenografia spectacolelor *Motanul încălţat* (Eugenia Tărăşescu-Jianu, Târgu Mureş) şi *Mica sirenă* (Marian Sandu, Alba Iulia).

Ieşit din comun, în multe feluri, a fost spectacolul *Spărgătorul de nuci* pe muzica lui P.I. Ceaikovski (Baia Mare). Un cvasibalet cu păpuşi, într-o frumoasă scenografie şi cu momente memorabile, precum: „dansul arab“, în care mânuitoarea (Liliana Voş) izbuteşte să dea viaţă unei eşarfe de tafta verde, răsucită în jurul pumnului şi transfigurată într-un veritabil personaj feminin, misterios şi plin de graţie în dansul elegant pe care îl joacă. Dar şi acest spectacol, ca marea majoritate a celorlalte reprezentaţii, a păcătuit prin general-răspândita molimă sau vinovată *iresponsabilitate* faţă de receptarea sonoră a spectacolului şi a muzicii de scenă în special; mai evidentă în *acest caz*, tocmai datorită frumuseţii muzicii, în care, din cauza distorsiunii provocate de volumul acustic exagerat, abia dacă se putea distinge timbrul viorilor de cel al trombonilor, într-un vacarm asurzitor care se revărsa continuu din boxe. De ce?! De ce e lăsată pe seama indiferenţei şi nesimţirii „sunetiştilor“, care motivau faptul prin aceea că „nu se aude reprezentaţia“ din cabina lor, în care între timp conversau cu prieteni sau urmăreau meciul de fotbal...?! Un total dispreţ faţă de calitatea artistică a percepţiei sonore

a spectacolului, dar şi faţă de sănătatea spectatorilor – în cazul nostru omuleţi între 3–11 ani. Deşi medicii avertizează de câţiva ani încoace asupra nocivităţii „drogului sonor", al intensităţilor supralicitate în discoteci, concerte rock, în „căştile" purtate de tineri pe stradă şi oriunde (inclusiv în timpul cursurilor)! Aşa se-ntâmplă când pomenita percepţie sonoră a spectacolului şi muzica de scenă devin a cincea roată la caleaşca domnilor regizori, care învaţă încă din şcoală că „muzica se pune la urmă, ca o podoabă sau ambalaj emoţional, după ce spectacolul a fost ridicat". Se ajunge astfel la „cultivarea" unei muzici *vătămătoare* acolo unde ea ar trebui să ne mişte şi să ne încânte. Un exemplu: la spectacolul *Stan Păţitul*, în sediul teatrului de păpuşi (de 5 x 20 m) volumul sonorizării era ca pentru un stadion...!

În sfârşit, un spectacol fără pereche: în sala Teatrului Maghiar de Stat din localitate, cu peste 950 de locuri, toate ocupate, cu copii între 3 şi 12 ani – *Vrăjitoarea pofticioasă*. După rumoarea de dinaintea începerii reprezentaţiei, când au apărut cei doi protagonişti ieşeni – tăcere absolută, iar după primele cuvinte, aplauze frenetice („ca roiuri de fluturi gata să zboare" spunea Eugenia Tărăşescu-Jianu), apoi, de câte ori fata sau băiatul spun ceva în dezacord cu sala un „Nuuu..." enorm se înalţă până în tavan. Şi de câte ori Vrăjitoarea „îi răpeşte" pe cei doi – un val uriaş de ţipete, de la cele mai înalte tonuri, la unison, în glissando descendent protestează... Căci, la acest spectacol, copii se simţeau cu adevărat liberi, iar reacţiile lor emoţionale erau perfect legitimate de ceea ce şi cum se petreceau lucrurile pe scenă. Fără mustrările educatoarelor, pierdute în mulţime. Ei, copiii, cu sufletul lor curat şi deschis, sunt cei mai exigenţi spectatori. Ei nu pot fi minţiţi, căci înţeleg totul, chiar şi cele spuse pe jumătate. Şi pentru asta merită să fie stimaţi cum se cuvine, adică prin onestitate profesională absolută, prin asumarea păpuşăriei din DRAGOSTE pentru această formulă de spectacol şi nu pentru că „Scena mare" a fost la un moment dat, dintr-un motiv sau altul, inaccesibilă.

Mulţumesc Teatrului „Puck" nu numai pentru invitaţie şi ospitalitatea fără greş,în ciuda greutăţilor de acum, dar şi pentru setul de 90 de fotografii ce ilustrează caietul-repertoriu al instituţiei, imagini surprinse de un excelent fotograf, în timpul reprezentaţiilor, cu copii care ovaţionează sau ţipă, se întristează sau se bucură de ce văd, sunt uimiţi sau se plictisesc, se minunează...



Teatrul pentru copii „Arlechino" la 60 de ani

TEATRUL PENTRU COPII „ARLECHINO" a fost înființat în anul 1949, funcționând ca secție a TEATRULUI DRAMATIC din Brașov. Teatrul de Păpuşi a luat naştere odată cu primul său spectacol, *Scufița Roşie*, prezentat în 16 octombrie 1949, la Teatrul Motănel, Oraşul Stalin – cum se numea la vremea respectivă. Începând cu anul 1991, a devenit instituție independentă sub conducerea dlui Liviu Steciuc – actor, regizor şi director. Datorită nivelului artistic ridicat, a dobândit pe parcursul anilor o serie de succese, atât pe plan național cât şi internațional, participând la

Scenă din *Cenuşăreasa*

TEATRUL "ARLECHINO"
BRAŞOV
60 ani
1949 - 2009
1-4 octombrie
uniter
uniunea teatrala din romania
institutie de utilitate publica
SELGROS
CASH & CARRY
PRIMĂRIA
BRAŞOV
NELSAND SA
c2design

Scenă din *Pescarul şi sufletul său*

numeroase festivaluri şi obţinând premii de prestigiu, diplome şi ropote de aplauze ale spectatorilor mici şi mari.

De mai bine de 5000 de ori s-a ridicat cortina în cei 60 de ani de activitate artistică a Teatrului, prezentând un număr impresionant de spectacole cu un repertoriu divers, care cuprinde piese originale şi universale, spectacole de pantomimă şi de umbre, adresate copiilor dar şi adolescenţilor/adulţilor.

Instituţia şi-a făcut un renume important datorită colectivului, care s-a remarcat de-a lungul timpului prin talent, perseverenţă şi pasiune pentru teatru.

Spectacolul înseamnă multă muncă şi trudă pentru toţi cei care contribuie la realizarea lui, actori, ateliere etc. Spectacolele în sine sunt extrem de pretenţioase, ele adresându-se în special celui mai selectiv şi sincer public – copiii, mai ales când şi televiziunea are un mare impact asupra lor, prin desene animate, dvd-uri cu basme, concursuri etc. Actorii îşi găsesc satisfacţia în bucuria copiilor, în reacţia lor faţă de spectacol, muncind cu multă pasiune pentru a oferi o lume de basm fiecărui micuţ spectator.

Teatrul „Arlechino“ este locul în care copiii, bunicii şi părinţii trăiesc cu intensitate fiecare moment.

(Material preluat de la teatrul aniversat)

În spectacolul cu *Hamlet* de Shakespeare

Zeno FODOR

Hamlet şi Crăcănel au 65 de ani...

Hamlet şi Crăcănel, doi oameni excepţionali pe care i-am întâlnit la Târgu Mureş, pe „sfânta scândură" a Naţionalului, au împlinit 65 de ani. Nici nu-ţi vine să crezi, doar erau atât de tineri... Azi, ei – şi încă mulţi alţii – sunt nişte Popeşti şi poartă cu toţii numele de Cornel. **Cornel Popescu**. Când au trecut 65 de ani de viaţă ai acestui extraordinar Popescu?! (Îmi vine brusc în minte un alt Popescu excepţional, la fel de altruist, de generos şi veşnic tânăr, Mitică, eroul lui Camil Petrescu, pe care Cornel nu l-a jucat niciodată, dar în rolul căruia ar fi fost, cu certitudine, magistral).

Cornel (fost Hamlet, fost Crăcănel, fost...) şi-a dăruit viaţa Teatrului. Teatrului cu T mare, Teatrului care înseamnă artă, pasiune, dăruire, sacrificiu, uitare de sine, Teatrului în care se regăsesc îngemănate valoarea operei de artă, modestia adevăratului creator şi respectul permanent faţă de spectatori, Teatrului pe care-l faci, desigur, şi pentru bucuria şi împlinirea ta, dar, mai ales, pentru desfătarea şi satisfacţia celor mulţi, care vin, cu inima deschisă, să te vadă, să te admire, să-şi încarce mintea şi sufletul cu vorbele, cu ideile, cu sentimentele ce pornesc de pe scenă pentru a inunda sala.

Preţuirea acestui Teatru cu T mare şi dragostea necondiţionată pentru el, Cornel Popescu le-a învăţat de la maestrul său, marele regizor şi pedagog Ion Cojar, acest Teatru cu T mare l-a slujit el cu cinste şi neodihnă, germenii acestui Teatru cu T mare l-a sădit el în studenţii cărora le-a cizelat cu migală talentul şi pe care i-a învăţat ce este şi ce importanţă covârşitoare are etica teatrală.

Faptul că de 37 de stagiuni el este credincios Naţionalului din Târgu Mureş (unde a venit împreună cu soţia şi colega sa, Marinela Popescu, şi ea o remarcabilă actriţă şi un foarte bun pedagog) a făcut să fie mult mai puţin cunoscut decât merită. Puţini ştiu, de pildă, că el a fost un remarcabil *Hamlet*, şi un irezistibil *Cetăţean turmentat*, roluri care ilustrează elocvent întinderea extraordinară a gamei sale interpretative. A fost unul dintre actorii preferaţi ai lui Gheorghe Harag (sub îndrumarea căruia a realizat creaţii cu adevărat antologice: *Antioh Elpidiforovici Oh* în *A murit Tarelkin!* şi *Trofimov* în *Livada de vişini*), ai lui Dan Micu (în regia căruia a debutat, pentru a se impune apoi, foarte curând, cu o primă mare creaţie: *Opriţescu Mititelu* din *Piticul din grădina de vară*), ai lui Dan Alecsandrescu (cu care a avut o colaborare lungă şi extrem de fertilă, concretizată în câteva personaje de referinţă: *Viniciu* din *Noaptea cabotinilor*, *Chitlaru* din *Opinia publică*, *Tufaru* din *Cartea lui Ioviţă*, *Nebunul* din *Moartea accidentală a unui rebel*). De neuitat sunt însă şi alte creaţii ale sale de mare profunzime şi subtilitate, lucrate cu inteligenţa şi migala care-l caracterizează: *Smerdeakov* (*Fraţii Karamazov*), *Contele de Warwick* (*Ciocârlia*), *Crăcănel*, *Soldatul Honterius* (*Evul mediu întâmplător*), *Profesorul de filosofie* (*Burghezul gentilom*), *Topaze*, *Locatarul* (*Există nervi*), *Richard II*, roluri de o extremă varietate, în care talentul său multilateral a radiat cu aceeaşi strălucire şi putere de penetrare. Ultima sa mare creaţie (până acum!), *Regele* din *Amorphe d'Ottenburg*, personaj tragic şi grotesc în acelaşi timp, realizat de Cornel Popescu cu o uimitoare bogăţie şi varietate a mijloacelor de expresie, pe care le-a

Cu Dan CIOBANU şi Ion FISCUTEANU în *Evul mediu întâmplător* de Romulus Guga

folosit însă cu o deosebită grijă, cu măsură şi un desăvârşit bun gust, a fost o adevărată încununare a disponibilităţilor sale artistice. Autorul piesei, Jean-Claude Grumberg, unul dintre cei mai apreciaţi dramaturgi francezi contemporani (cu bunici emigraţi din România) spunea că spectacolul târgumureşean (pus în scenă de Cristian Ioan) este mai bun decât cel de la Comedia Franceză (care se juca în aceeaşi perioadă), iar creaţia lui Cornel Popescu este cea mai bună dintre toate cele şase interpretări de până acum ale acestui rol complex şi dificil.

Dar Cornel Popescu nu este numai un actor de mare talent. De câteva ori şi-a exersat capacităţile creatoare şi în regie (şi a făcut-o cu succes!), dar al doilea domeniu care l-a pasionat cu adevărat şi în care a obţinut rezultate remarcabile este pedagogia teatrală. Ajunge să amintim că printre tinerele speranţe pe care le-a îndrumat şi le-a şlefuit cu răbdare, fineţe, înţelegere şi dragoste se numără Marius Bodochi, Daniel Vulcu, Sorin Dinculescu, Viorica Geantă-Chelbea, Radu Bânzaru, Ada Milea, Sorin Leoveanu – azi, cu toţii, certitudini ale teatrului românesc. Din păcate, cu mai mulţi ani în urmă, Şcoala de teatru din Târgu Mureş s-a debarasat de el, aşa cum, se pare, vrea să o facă acum şi Teatrul Naţional. De ce se renunţă cu atâta uşurinţă şi dezinvoltură (ca să nu folosesc cuvinte mult mai grele, dar mai meritate) la un asemenea talent, aflat încă în plinătatea forţelor sale de creaţie, rămâne pentru mine un mister.

Sunt însă ferm convins că minunatul om de teatru Cornel Popescu ne mai rezervă surprize şi ne va mai bucura cu roadele remarcabilului său talent.

Cu Marinela POPESCU în *Piticul din grădina de vară* de D.R. Popescu

Ştefan SILEANU:

M-am întâlnit prima dată cu Cornel în anul 1972. Venea direct din Institut, împreună cu Marinela, soţia lui. Mi-a plăcut de el de la început. Ne-am împrietenit imediat. Prietenia durează şi astăzi. Ce m-a atras la el au fost pasiunile noastre oarecum asemănătoare: lectura, muzica, pictura, dar mai ales teatrul. Am admirat mereu armonia ce domnea în casa Popeştilor, felul în care şi-a crescut cele două fiice pe care le-a înzestrat cu meserii frumoase: una medic (dar şi un talentat dramaturg), cealaltă scenografă. Am admirat, de asemenea, felul în care soţii Popescu şi-au făcut meseria de actori şi profesori.

Ingratitudinea românească, dovedită de atâtea ori faţă de artişti, a atacat şi familia lui Cornel. Ei sunt acum pe punctul de a fi aruncaţi în stradă datorită unei legi strâmbe.

Frumoasa urare „LA MULŢI ANI" lui Cornel, acum când împlineşte 65 de ani, după o viaţă dedicată artei şi oraşului!

Ada MILEA:

Înaintea oricărui gând serios legat de vreo profesie posibilă, pe vremea când materiile liceului îmi ocupau încă timpul şi mintea, am avut o primă întâlnire importantă cu iluzia. Eram o spectatoare oarecare a unui spectacol oarecare, probabil, dar impactul asupra mea a fost foarte puternic. După vreo patru ani, întâmplarea

Cu Aurel ŞTEFĂNESCU în *Există nervi* de Marin Sorescu

a făcut ca actorul din centrul evenimentelor scenice de-atunci să fie profesorul anului în care am ajuns studentă la „actorie“. Am fost foarte fericită. Sunt şi astăzi. Constat cu bucurie, văzând mari regizori şi mari actori la lucru, că am avut parte de un profesor excepţional. Nu ştiu dacă „a stricat orzul pe gâşte“ cu mine, dar măcar pot scrie acum că s-a întâmplat asta.

Sorin LEOVEANU:

„Toţi sunteţi egali, vă iubesc pe toţi la fel, dar am preferinţele mele!“ – aşa a început prima oră de actorie la Târgu Mureş, acum 11 ani, la clasa domnului profesor Cornel Popescu!

Deloc ciudat (pentru acele vremuri doar…) este că aşa a fost până în ultima oră a facultăţii.

Pentru mine este profesorul şi omul de la care am învăţat, alături de colegii mei, ce înseamnă echipa. Metoda era simplă – munceam!

Ne-a lăsat să creştem împreună, ne-am dezvoltat aşa cum am simţit, ne-a susţinut în toate gândurile şi speranţele sutelor de zile, de repetiţii, de „succese ale facultăţii“.

Cum şi ce să scriu despre primul om care a avut încredere în mine, necondiţionat?! Câte lucruri, câte „spuse“, câte necunoscute le-am înţeles mai târziu…

Sunt multe trăiri şi învăţăminte pe care le păstrez de la profesorul meu, ele ar trebui trăite – scrise nu au niciun farmec!

Ţin enorm de mult la profesorul meu, îmi este profesor şi acum, chiar dacă l-am cam supărat pe ici pe colo şi cine ştie ce o să mai fac!

Vă mulţumesc, dom' profesor! din toată inima, vă doresc sănătate şi să vă întoarceţi la şcoală!!!

Victor REBENGIUC:

La mulţi ani, dragul meu prieten!

Îţi doresc sănătate, noroc, fericire şi să ţi se împlinească toate visurile!

Îţi doresc roluri mari şi bune, în care talentul tău deosebit să se poată desfăşura şi să ne încânte pe noi, prietenii şi admiratorii tăi!

Toate cele bune familiei tale!

Încă odată, la mulţi ani, Cornele!

Mihai GINGULESCU, cu dragoste:

C. Popescu = Teatru.

C. Popescu = actor, talent, credinţă, pasiune.

C. Popescu = histrion, copil naiv, inteligent.

C. Popescu = creator de caractere, vieţi, destine.

C. Popescu = partener loial, umăr pus la greu, corectitudine, entuziasm.

C. Popescu = omul, familistul, bunicul iubitor, tenacitate, putere de muncă, energie.

C. Popescu = profesorul, părintele unor generaţii de studenţi.

C. Popescu = colegul şi prietenul meu.

Paul CHIRIBUȚĂ

Cornel Popescu cel Tânăr

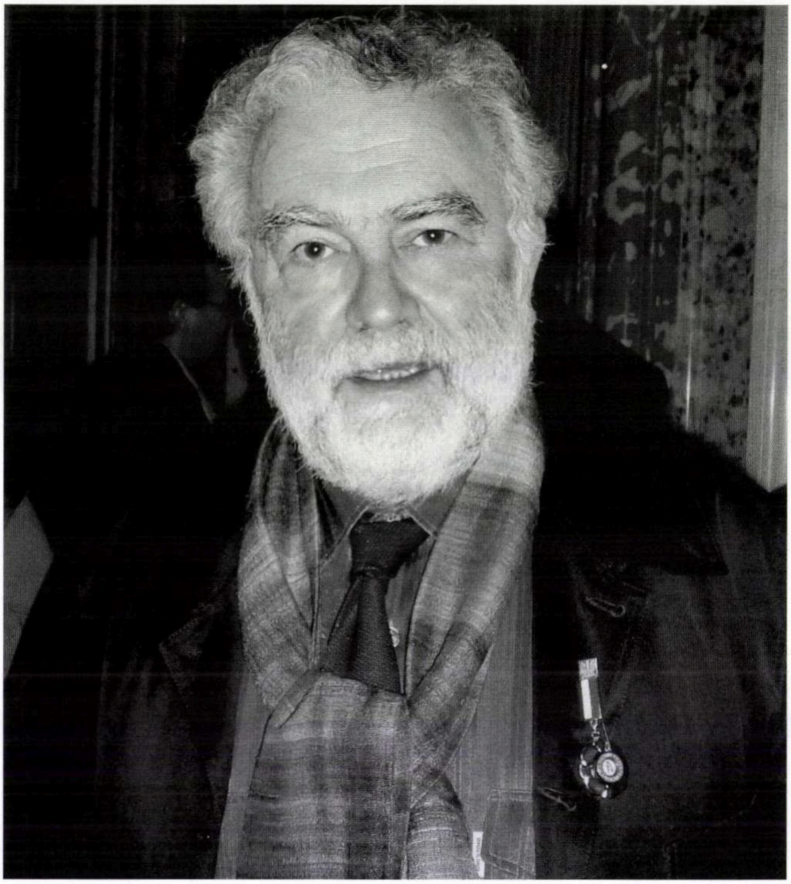
Primul lucru care mi-a venit în minte în legătură cu colegul meu Cornel, când mi s-a propus să scriu câteva rânduri la aniversarea sa, a fost *Donald Duck*. Fără mari eforturi, mi-am amintit despre examenul nostru de admitere şi despre o persoană delicată şi retrasă care purta la fiecare probă de concurs o mascotă din cauciuc a celebrului personaj al filmelor lui Disney. Aşeza mascota în spatele scenelor din micile săli de clasă ale vechiului IATC din Schitu Măgureanu, în aşa fel încât personajul de cauciuc să poată urmări evoluția „prietenului" său oltean. Rezista cu determinare şi serenitate şirului de întrebări referitoare la celebrul său partener, continuându-şi liniştit drumul lui printr-un examen dificil. Timpul celor zece zile de examen, şi mai ales după proba eliminatorie, a permis puțin numeroasei comunități a candidaților să-şi organizeze viața şi această „curiozitate" s-a instalat în cotidian fără să mai stârnească mirări. Dar această „prietenie" a lor a continuat pe tot parcursul celor patru ani, Cornel reuşind să-şi impună partenerul ca pe un membru al clasei noastre. Generația noastră l-a avut, pentru prima dată, ca profesor „plin" pe Ion Cojar, o şansă pentru noi, dar şi un parcurs dificil din cauza exigenței tânărului profesor. În perioada aceea de zbateri, de rătăcit prin ceața deasă a începutului, când fiecare dintre noi mai mult se împiedica decât înainta, ne uitam la Cornel Popescu cu o invidie copilărească, admirându-i calmul aparent cu care lucra şi uşurința cu care depăşea dificultățile. Am avut o studenție plină de peripeții interioare şi exterioare, care acum s-a transformat într-o amintire plăcută. Prietenia care ne-a legat a depăşit repede cadrul profesiei şi ne-a permis să ne putem urmări evoluțiile pe parcursul celor 37 de ani care ne despart de absolvire. Este adevărat că activitatea intensă a fiecăruia şi distanța ne-au împiedicat să ne bucurăm ca în studenție de reuşitele noastre, dar interesul profund pentru artist şi respectul pentru verticalitatea persoanei a fost legătura care nu s-a alterat a prieteniei noastre. Admirația mea pentru om şi pentru artist a continuat să crească, iar fidelitatea sa pentru Teatrul Național din Târgu Mureş mi-a impus un respect deosebit, ştiind de câte ori a fost solicitat să se mute în diverse teatre din Bucureşti. Fragmente de amintiri din *Fedra* şi *D'ale carnavalului*, cu Trofimov şi Hamlet se întrepătrund cu frustrarea de a nu fi putut urmări integralitatea unei cariere de excepție şi care este departe de a se fi terminat.

Trebuie să mărturisesc că abia acum, după atâția ani, întrevăd o legătură între acel tânăr tăcut şi delicat şi personajul recalcitrant numit *Donald Duck*.

În *Amorphe d'Ottenburg*

VEȘTI BUNE, CHIAR FOARTE BUNE

Decorare



Pe 20 octombrie 2009, **George Banu** a fost decorat cu **Meritul Cultural Național al Republicii Polone**, cea mai înaltă medalie oficială culturală a statului polonez, conferită atât polonezilor, cât şi străinilor care au o contribuție importantă la promovarea culturii poloneze.

George Banu a devenit, în mediile culturale din Polonia, mai cu seamă în lumea teatrului, una dintre referințele intelectuale cele mai frecventate. Exegezele sale minuțioase, erudite şi originale, în special studiile asupra lui Tadeusz Kantor şi Jerzy Grotowski, pe care i-a cunoscut îndeaproape, sunt considerate opere esențiale pentru înțelegerea poeticilor teatrale revoluționare, elaborate în ultimele decenii în teatrul polonez. De altfel, nu cu mult timp în urmă, George Banu a conferențiat la Varşovia, la invitația Teatrului Nou, condus de Krzysztof Warlikowski, şi a Institutului Cultural Român din Varşovia, în cadrul unui proiect care a atras un public numeros şi foarte receptiv.

(Comunicat de presă transmis de ICR Varşovia)

George BANU împreună cu directorul Institutului „Jerzy Grotowski“ din Wrocław, Jaroslaw FRET, şi directoarea „Anului Grotowski“, Johana KLAAS

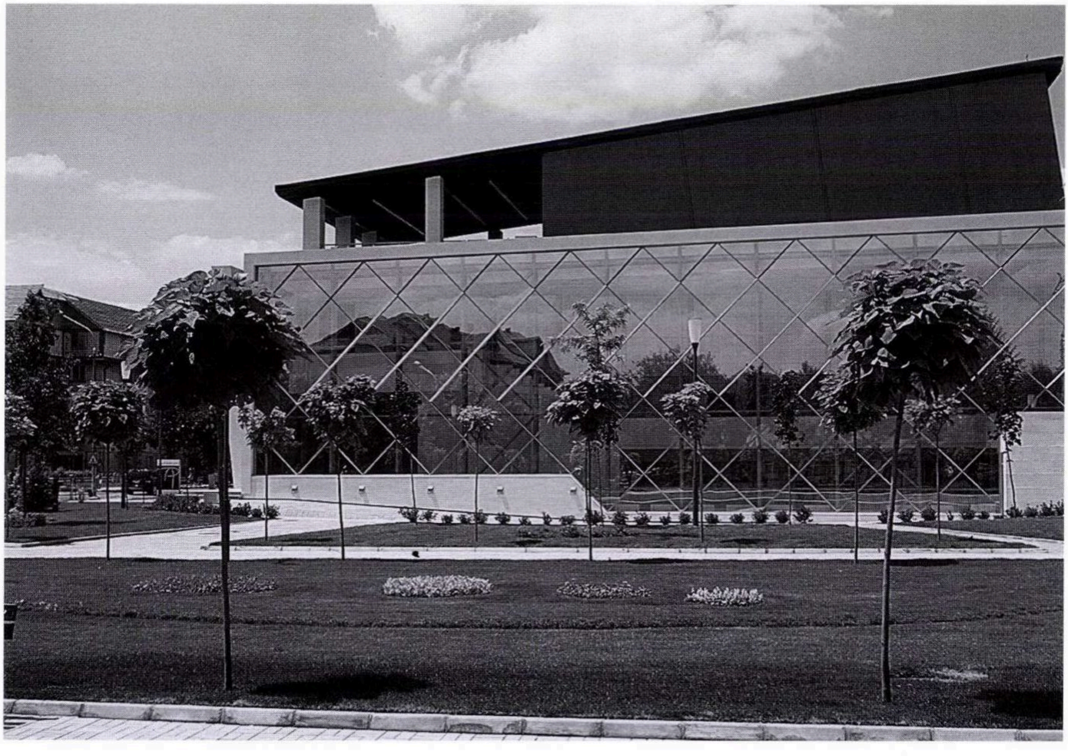
Inaugurări

Râmnicu Vâlcea

Anton Pann are casă nouă!

Sunt persoane care îşi doresc case, maşini sau să facă carieră şi sunt, din fericire, oameni care „ard" pentru cultură: organizează expoziţii itinerante, pun în scenă spectacole apreciate la mari festivaluri din lume sau se dedică deschiderii unui nou teatru. **Adrian Roman**, directorul **Teatrului „Anton Pann"**, face parte din ultima categorie. Şi-a dorit un teatru nou în care actorii şi publicul să se simtă importanţi şi respectaţi. Ani buni, s-a încăpăţânat să creadă că acest lucru este realizabil şi chiar a fost. Astfel, într-o perioadă în care criza financiară se resimte din ce în ce mai tare, la **Râmnicu Vâlcea** s-a construit un teatru nou, dotat cu aparatură tehnică de ultimă oră. Au fost necesari douăzeci de ani pentru a-l ridica, timp în care teatrul a funcţionat în Casa de Cultură a Sindicatelor.

Teatul „Anton Pann" a luat fiinţă ca unitate profesionistă în anul 1990, dar este continuatorul unei tradiţii locale vechi de peste un secol. Primul director al teatrului a fost Goange Marinescu, un personaj foarte iubit de către localnici. El a fost cel care a invitat la Râmnicu Vâlcea regizori importanţi precum Silviu Purcărete,



Dan Micu sau Alexandru Dabija. Actualul director, aflat la conducere de nouă ani, este fostul student al lui Dan Micu.

Necesitatea de a construi un spaţiu propriu a devenit din ce în ce mai stringentă pe măsură ce sala de la Casa de Cultură a Sindicatelor a trebuit cedată şi pentru alte evenimente. Din fericire, conducerea Consiliului Judeţean Vâlcea, de care teatrul aparţine, a înţeles necesitatea construirii unui sediu propriu şi a suportat chetuielile de construcţie şi dotare.

Aceast lucru este cu atât mai mult de apreciat, cu cât este vorba de un oraş cu o sută douăzeci de mii de locuitori, care mai are încă un teatru şi o filarmonică.

Noul Teatru „Anton Pann" este o clădire modernă, construită din sticlă şi lemn, cu două săli: una de două sute de locuri şi una, studio, care poate suporta până la o sută de spectatori. Odată cu noua clădire, directorul Adrian Roman îşi propune să „împrospăteze" şi repertoriul teatrului cu un program variat, cu texte consacrate şi producţii experimentale.

Inaugurarea noului sediu a avut loc pe 25 septembrie, în prezenţa oficialităţilor locale şi a invitaţilor din Craiova şi Bucureşti. Cu această ocazie, domnii Dinu Cernescu şi Emil Boroghină şi-au exprimat intenţia de a colabora cu Teatrul „Anton Pann" atât pentru spectacolele Teatrului din Craiova cât şi pentru găzduirea unora dintre reprezentaţiile din cadrul Festivalului Internaţional Shakespeare.

Seara de deschidere a stat sub semnul muzicii şi teatrului: la început a cântat formaţia de muzică veche *Trei parale* care a „încălzit" publicul pentru premiera spectacolului *Doctor fără voie* de Molière, regizat de Andrei Cozub.

În cea de-a doua seară, a fost rândul maestrului Radu Beligan să păşească pe scena Teatrului „Anton Pann". *Confesiuni despre viaţă şi artă*, un spectacol de

două ore al cărui singur protagonist este Radu Beligan, i-a ţinut pe spectatorii vâlceni cu sufletul la gură. La final, mulţi dintre ei au plecat înlăcrimaţi, conştienţi fiind că au asistat la un act istoric. Astfel, prezenţa domnului Radu Beligan, unul dintre cei mai importanţi oameni de teatru în viaţă, a fost ca un fel de legiferare a acestui act cultural, atât de important pentru Teatrul „Anton Pann“.

Tot pentru a sărbători noul sediu, a fost invitat spectacolul *Sorry* de Aleksandr Galin, regia: Yuriy Kordonskiy, de la Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra“, cu: Mariana Mihuţ şi Ion Caramitru. Cei doi mari actori au fost prezenţi la Râmnicu Vâlcea pe 16 octombrie ca o deschidere pentru un nou program care îşi propune invitarea la Teatrul „Anton Pann“ a unor spectacole importante din Bucureşti şi din alte oraşe.

Bacău

În straie noi

Teatrul de Vară Bacău s-a inaugurat astăzi, 23 octombrie 2009, Evenimentul a început de la ora 18.30, când participanţii au putut vedea o cu totul altă faţă a locaţiei, după ce clădirea s-a aflat în lucrări de reparaţii, modernizare şi consolidare. Pe scena teatrului au urcat în spectacolul de inaugurare elevii şi profesorii Liceului de Artă „George Apostu“, actorii Teatrului Municipal „Bacovia“, artistul de muzică folk Ducu Bertzi, precum şi cunoscutul actor Claudiu Bleonţ. Sala este multifuncţională, şi are o capacitate de 1500 de locuri.

ANUL GROTOWSKI

Monique BORIE

Grotowski şi Barba: pe calea teatrului-dans

Între teatru şi dans: antrenamentul actorului grotowskian

Când Grotowski întemeiază Teatrul Laborator, îl defineşte ca fiind un centru de cercetare asupra jocului actorului. În fond, pentru Grotowski, actul îndeplinit aici şi acum în organismul actorului este chiar miezul teatrului. În centru se găseşte, deci, actorul, „omul în acţiune", cu corpul său – un corp care trebuie să fie angajat integral în actul respectiv. Pentru aceasta e necesară eliberarea corpului de toate blocajele, ruperea zăgazurilor, eliminarea fricii şi a tentaţiei refugiului în stereotipuri. Iar Grotowski conferă muncii actorului dimensiunea unei adevărate provocări, aceea a eliberării de bariere şi limite pentru a se deschide experienţei extremului. Ceea ce implică stăpânirea mişcării, a „plasticităţii corpului"[1], indisociabilă de cunoaşterea de către actor a „legilor ce-l guvernează"[2]. Cunoaşterea legilor corpului în mişcare spre a le putea înfrunta mai bine şi a încerca să le depăşească limitele.

Din această perspectivă, Grotowski va propune un ansamblu de exerciţii fizice şi plastice[3] în cadrul căruia pregătirea unui actor se aseamănă mult cu cea a unui dansator. În primul rând, la nivelul referinţelor: regăsim biomecanica lui Meyerhold, moştenirea lui Delsarte, a lui Jaques-Dalcroze, practica *hatha-yoga*, tehnicile teatrului oriental – referinţe deseori revendicate de către dansul modern. De asemenea, la nivelul concret al exerciţiilor propuse: *grand écart*, exerciţiu de zbor unde vârful unui picior este singurul contact cu pământul, insistenţa lui Grotowski asupra importanţei acestui contact dintre pământ şi tălpile goale... Aceste exerciţii trimit automat la antrenamentul dansatorului. În mare, lucrul asupra echilibrului, centrul de greutate al corpului, greutatea sunt puse în discuţie. Sfidarea gravitaţiei, căutarea unei senzaţii de lejeritate şi a posibilităţii de a-ţi lua zborul constituie nucleul lor. În legătură cu exerciţiile *yoga*, Grotowski insistă asupra necesităţii ca la reluarea lor, să fie introdusă o dinamică de lucru asupra echilibrului dintre energii şi adaptarea la spaţiu[4].

În perioada Teatrului Laborator, Grotowski recunoştea că „în toate aceste exerciţii, în afara factorului de cercetare şi de studiu al organismului, există şi un element care ţine de ritm şi de dans[5]. Ulterior, referindu-se tot la perioada Teatrului Laborator, Grotowski evocă o descoperire legată de mişcare: „descoperirea că, dacă mişcarea provine dintr-un proces profund care înglobează întreaga fiinţă,

---

[1] Jerzy Grotowski – „Le nouveau testament du théâtre", *Vers un théâtre pauvre*, l'Age d'homme, La Cité, Lausanne, 1971, p. 35.

[2] Jerzy Grotowski – „Recherches sur la méthode", *ibidem*, p. 97.

[3] Pentru amănunte despre aceste exerciţii, a se vedea descrierile ce le sunt consacrate în *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*

[4] Jerzy Grotowski – „Rencontre américaine", *ibidem*, p. 208.

[5] Jerzy Grotowski – „L'entraînement de l'acteur", *ibidem*, p. 107.

se transformă într-un fenomen despre care cu greu se mai poate spune dacă este dans, mers sau mişcare“[1].

Acest proces profund ce implică fiinţa umană în totalitatea ei (întreaga natură) conferă lucrului bazat pe exerciţii adevărata sa dimensiune, semnificaţia sa artistică. Tehnicile corporale, puse în slujba dobândirii controlului asupra plasticităţii acestui corp (iar referinţei la dans, Grotowski îi asociază gimnastica, acrobaţia şi pantomima ca tehnici ale mişcării), nu-şi găsesc sensul şi importanţa decât în relaţie cu impulsul intim. E necesar ca mişcarea, gestul să înceapă în interiorul corpului – sau „din lăuntru“, cum îi place lui Grotowski să spună.

„Să-ţi creezi propriul dans“: elaborarea partiturii

Singură, prezenţa tehnicii nu înseamnă prezenţa actului. Prima aduce un element esenţial, precizia, rigoarea. Însă, doar ea, nu permite elaborarea unei expresii organice. Ceea ce va da sens exerciţiilor este individualizarea lor în raport cu ceea ce Grotowski numeşte „corpul-memorie“, „corpul-viaţă“, acest corp-viaţă care trimite la ce e mai intim, mai secret în fiinţa omenească, în miezul lui *essere umano*. În cursul *trainingului*, actorul trebuie să ajungă la construirea propriului limbaj, la elaborarea propriei partituri. În asemenea situaţii, Grotowski foloseşte metafore cu rapel la domeniul acrobaţiei sau al dansului. Referindu-se la „acrobaţia organică“, el subliniază că, deşi e necesar ca actorul să atingă nivelul artistului de circ, actorul nu trebuie confundat cu artistul de circ[2]. Ceea ce e valabil şi pentru pantomimă sau dans. În toate aceste cazuri, pentru a da corpului posibilitatea să „trăiască“, nu e suficient ca actorul să-şi poată executa perfect mişcările preluate din acrobaţie, pantomimă sau dans, adică să-şi dezvolte agilitatea, să-şi stăpânească muşchii, să-şi îmblânzească trupul. E necesar ca impulsurile personale să confere adevăratul ritm. Astfel, Grotowski ne aminteşte că „actorul poate dansa în stil modern sau clasic, poate executa mişcări mai mult sau mai puţin disciplinate de dans, dar în felul acesta nu îşi creează propriul dans“[3].

A-ţi crea propriul dans, a-ţi elabora propria partitură, acesta este scopul unui *training* în care tehnica ţinteşte spre dezvoltarea impulsurilor vii ale unui corp care nu este numai un instrument plastic, ci un corp-viaţă, un corp-memorie. În construirea acestei partituri fizice – comparate de Grotowski cu scriitura unui poet care îşi creează din cuvinte propriul limbaj –, nu este vorba de a potrivi împreună semne disparate. Grotowski subliniază diferenţa între asamblarea unui sistem articulat de semne gestuale şi procesul organic al unei partituri caracterizate prin fluiditate, referindu-se metaforic la o energie ondulatorie. Totul depinde de tensiunea dintre spontaneitate şi rigoare, dintre impulsul intim şi înscrierea într-o structură. În privinţa acestui „dans“ al partiturii care îşi trage seva din trăirea intimă, exemplul lui Ryszard Cieślak este emblematic. Comentând filmul din 1972 despre *trainingul* de la Teatrul Laborator[4], Ferdinando Taviani propune o foarte pertinentă lectură a lucrului lui Cieślak: „asistăm – spune el –, la trecerea de la exerciţiul corporal la acel flux

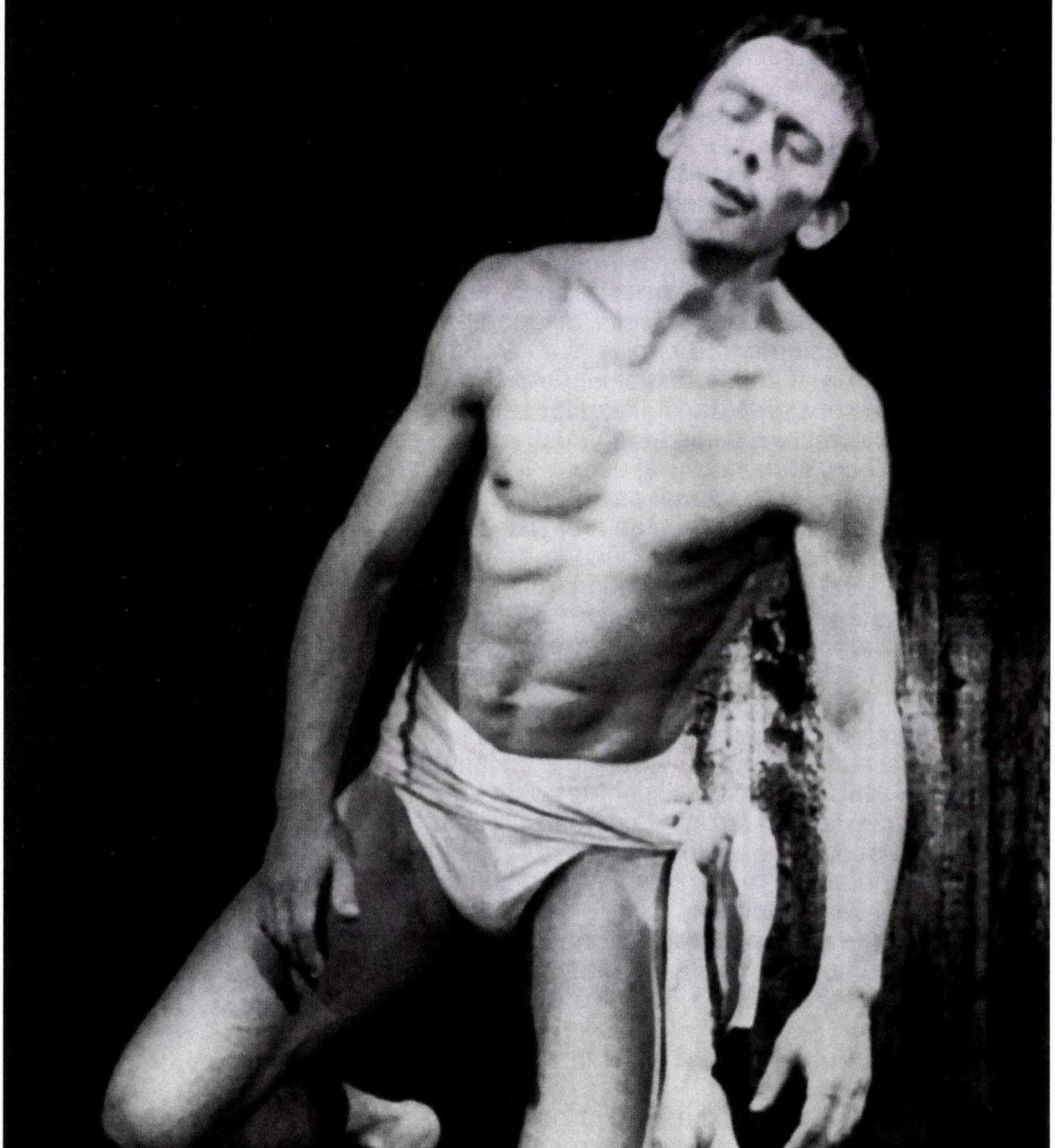
---

[1] „Grotowski: douăzeci de ani de activitate“, discuţie cu Ugo Volli în revista *Sipario*, Milano, nr. 404, primul trimestru din 1980, p. 33 (număr consacrat Teatrului Laborator).

[2] *Ibidem*, p. 31.

[3] „Il lavoro dell attore “, *ibidem*, p. 26.

[4] Ferdinando Taviani – „Cieślak pour mémoire“ în *Ryszard Cieślak, acteur-emblème des années soixante*, volum colectiv îngrijit de Georges Banu, Actes Sud – Papiers/ Académie Expérimentale des Théâtres (A.E.T.), 1992, p. 48–49.



Ryszard CIEŚLAK în *Prințul constant*

organic care este gândire", astfel că, după Taviani, în definitiv, nu este vorba de un „teatru al corpului", ci despre un „teatru al spiritului, unde procesele mentale devin palpabile, vizibile". În fond, „întotdeauna vedem doar ritmul gândirii".

La temelia ritmului acestui fel de „dans al gândirii" (ca să folosim un termen pe care-l vom regăsi la Eugenio Barba) nu se află doar stăpânirea unei temeinice cunoaşteri tehnice privitoare la corp, ci şi o trăire intimă, o experienţă profundă. Fără îndoială, de aici s-ar putea hrăni imaginea apropierii între două texte ale lui Grotowski. Primul e cuprins în *Spre un teatru sărac* şi se referă la noţiunea de „semn organic" ca opus gestului comun. Conform celebrei formule, „pentru noi, *semnul organic*, iar nu gestul comun este expresia elementară". Această formulă este concluzia directă a constatărilor asupra experienţelor trăite de fiinţa umană în situaţii extreme. „În momente de şoc fizic, groază, pericol mortal sau bucurie nemăsurată, omul nu se comportă ca *de obicei*. Purtat de entuziasm (în vechiul sens al cuvântului), omul foloseşte *semne ritmice* [s.a., M.B.], prinde a cânta şi a dansa"[1]. Dacă ne raportăm la un al doilea text al lui Grotowski, referitor la partitura lui Cieślak în rolul din *Prinţul constant*[2], dansul rezultat este diferit de o simplă coregrafie. În textul respectiv, Grotowski respinge ideea susţinută de anumiţi critici, cum că ar fi vorba despre un balet al cărui coregraf este el însuşi. Dacă refuză referinţa la coregrafia de balet, nu o face oare tocmai pentru că are în vedere un alt gen de dans care-şi are izvorul în cel evocat în *Spre un teatru sărac*? (De altfel, Grotowski va face dese trimiteri la experienţa intimă – la bucuria de nemăsurat a primei experienţe amororoase – care a constituit premisa lucrului lui Cieślak la *Prinţul constant*).

Este cu neputinţă ca acest dans să fie redat prin simple semne trasate în spaţiu, prin notarea partiturii coregrafice. Exact ceea ce mărturiseşte Serge Ouaknine în meditaţiile cuprinse într-un volum din *Voies de la création théâtrale*[3], unde evocă procesul laborios de transpunere grafică a spectacolului *Prinţul constant*. Încercând să pună pe hârtie mişcările actorilor, el recunoaşte că în privinţa lui Cieślak a eşuat complet. Pe lângă un anumit dans al imaginilor traductibile grafic, cum sunt, de pildă, mişcările, posturile lui Cieślak ce trimit la iconografia christică, mai există un dans – în cele trei mari monologuri – căruia un fel de dans vocal îi este asociat, un dans guvernat de „combustia incarnării", ce „nu poate fi desenat", deoarece el mobilizează deopotrivă tot ceea ce e mai intim şi o memorie din străfundul veacurilor.

Ca atare, în munca lui Cieślak se pot depista în germene obiectivele ce-şi vor găsi expresia integrală odată cu Teatrul Surselor şi care vor conduce la proiectul Centrului de cercetare de la Pontedera.

De la partitură la dansul ritual

Reflecţia lui Grotowski asupra procesului organic cunoaşte o nouă amploare odată cu realizarea proiectului Teatrului Surselor, şi trebuie să amintim că, spre sfârşitul vieţii sale, seria de conferinţe din cadrul cursului pe care îl susţine la Collège de France va avea ca temă exact chestiunea caracterului oganic al expresiei.

---

1 Jerzy Grotowski – „Vers un théâtre pauvre" în *Vers un théâtre pauvre, op. cit.* p. 16.

2 Jerzy Grotowski – „Le Prince constant de Ryszard Cieślak" în *Ryszard Cieślak, acteur-emblème des années soixante*, *op. cit.*, p. 18.

3 Serge Ouaknine – „Etude et reconstitution du spectacle", în *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 1, Paris, éd. du CNRS, 1970. Autorul revine asupra acestei chestiuni în „La graphie de l'acteur", cuprins în volumul menţionat mai sus, consacrat lui Ryszard Cieślak, p. 57 şi următoarele.

De-a lungul anilor ’80 şi ’90, se va impune din ce în ce mai mult o anume referinţă: aceea la ritual şi, mai precis, la riturile de posesie. Pentru a-şi susţine propriile analize dedicate procesului organic, Grotowski proiectează, în numeroase rânduri, cu prilejul stagiilor sau al conferinţelor, filme despre dansurile rituale de posesiune: film despre *voodoo*, despre o practică balineză, despre *bauli* bengalezi, film despre tarantela din Sudul Italiei... ca o continuare a reflecţiilor mai vechi asupra spontaneităţii şi a rigorii, asupra legăturii indispensabile dintre impulsul intim şi structură, Grotowski, apelând la documentul antropologic, îşi reînsuşeşte noţiunea-cheie de *formalizare*. Niciun rit de posesie nu este haotic, el are o structură, o formă. Ce îl poate învăţa dansatorul ritualurilor de posesie pe actor – acel actor care, în timpul lucrului cu sine, trebuie să fie capabil să se lase traversat de forţe? Ritualul presupune o competenţă, o cunoaştere asociată unei tehnici. Este un cadru unde acţiunea şi cunoaşterea sunt inseparabile, un cadru care trimite la o ştiinţă originară, la o corporalitate arhaică, la ceva regăsibil *ab origine*[1]. Când Grotowski pune pe picioare Teatrul Surselor, reunind „maeştri“ din diferite tradiţii ritualice şi dându-le prilejul să-şi transmită cunoaşterea, el vizează contactul cu tehnici ale căror principii preced diferenţele culturale. El va vorbi despre „tehnici ale izvoarelor“.

E limpede că fondarea Centrului de la Pontedera se înscrie în continuitate directă cu Teatrul Surselor. Dacă ne referim la textul lui Grotowski intitulat *Performer*[2], din broşura-program a Centrului: „Performerul este omul în acţiune. Nu este cel care-l joacă pe un altul“. Actul său nu mai trimite la teatru ca spectacol, ca reprezentare, ci la ritualul înţeles ca act, ca săvârşire a unei acţiuni: „ritualul e *performance*, o acţiune săvârşită, un act“. Iar actul Performerului nu poate fi despărţit de cunoaştere. Performerul înţelege pentru că face. Cunoaşterea e o chestiune de acţiune. Performerul e, deci, moştenitorul Teatrului Surselor.

Trecerea de la arta ca reprezentare (Grotowski preferă, de altfel, termenul de „prezentare“) la *arta ca vehicul* e bine definită. În broşura-program a Centrului, textul lui Peter Brook consacrat conceptului Arta ca vehicul[3] precizează obiectivele. Mai târziu, când, într-un text din 1993, Grotowski face oarecum un bilanţ al itinerarului său[4], el notează în legătură cu ultima perioadă, cea desfăşurată la Pontedera, că se poate spune „artă ca vehicul“, dar şi „obiectivitate a ritualului“ sau „arte ritualice“. În fond, dacă a introdus noţiunea ritualului, e datorită obiectivităţii acestuia, „cu alte cuvinte, elementele Acţiunii sunt – prin impactul lor direct – instrumentele de lucru asupra corpului, inimii şi minţii *actanţilor*“. În acelaşi timp, şi acesta nu e cel mai mic dintre paradoxurile aparente, activitatea Centrului îi priveşte nu mai puţin pe oamenii de teatru. Dând lămuriri asupra Centrului de la Pontedera, Grotowski face distincţia între doi poli de interes ai activităţii: pe de o parte, unul formator în domeniul acţiunilor fizice, al exerciţiilor plastico-fizice (unde regăsim chiar terminologia din vremea Teatrului Laborator) şi în domeniul cântului; pe de alta, un pol care tinde către Arta ca vehicul, către acel ceva necunoscut sau mai degrabă uitat (unde recunoaştem acea cunoaştere uitată aflată *ab origine* în practicile ritualice), Grotowski subliniind că, în cazul Artei ca vehicul, se insistă

---

1 Jerzy Grotowski – „Tu es le fils de quelqu’un“, în revista *Europe*, n. 726, octobre 1989, p. 16–17.

2 Jerzy Grotowski – „Le Performer“, Centro di lavoro di Jerzy Grotowski, broşură-program trilingvă (italiană, franceză, engleză), publicată de Centru, p. 53.

3 Peter Brook – „Grotowski: l’Art comme véhicule“, *ibidem*, p. 49 şi următoarele.

4 Jerzy Grotowski – „De la compagnie théâtrale à l’art comme véhicule“, în Thomas Richards – *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, A.E.T., seria „Le temps du théâtre“, 1995, p. 175 şi următoarele.

asupra cântului, a impulsurilor, a formelor de mişcare, uneori chiar şi asupra motivelor textuale în scopul de a ajunge „până la crearea unei structuri la fel de precisă şi desăvârşită ca şi într-un spectacol: Acţiunea“[1].

În această Acţiune, este esenţială dimensiunea verticalităţii; ea implică trecerea la energii mai subtile, dar fără renunţarea la corp, la coborârea subtilului spre densitatea corpului. Grotowski foloseşte imaginea scării lui Iacob, dar a unei scări care „e necesar să fie construită cu o credibilitate de artizan“[2]. Aceasta presupune o muncă îndelungată, în care cântecul şi dansul se întrepătrund, concentrată asupra „cânturilor, partiturii reacţiilor, modelelor arhaice de mişcare, acelui cuvânt atât de străvechi încât devine anonim“[3]. Cânturile asociate dansurilor sunt preluate din tradiţie. Dacă pot deveni instrument al verticalităţii e pentru că „aceste cânturi sunt înrădăcinate în organicitate. E mereu un cânt-corp. Niciodată cântul disociat de impulsurile vieţii care străbate corpul“[4].

În definitiv, arta ca prezentare şi arta ca vehicul nu se află pe poziţii antitetice. Ele îi apar lui Grotowski mai degrabă ca fiind cele două capete ale aceluiaşi lanţ. Ceea ce explică venirea la Pontedera a atâtor trupe teatrale şi oameni de teatru: „deoarece arta ca vehicul pune în practică probleme legate de meserie ca atare, probleme artizanale valabile la cele două extremităţi ale *artelor performative*“[5]. În aşa fel încât între cele două extremităţi „trebuie să fie posibil să circule ceva, descoperirile tehnice, conştiinţa artizanală“[6].

Astfel, Grotowski ne invită, poate, să vedem, în spatele termenului de *Performer*, un dansator, sacerdot şi războinic totodată, al cărui corp-dansator, prin provocarea pe care o lansează, asemănător luptei războinicului, se află în căutarea unei deschideri spre spiritualitate, unul dintre acele „cuvinte-umbre“ despre care ne vorbeşte Eugenio Barba[7]. Pentru Barba, în fond, în paralel cu vocabularul tehnicii există această cale a cuvintelor, a marilor metafore care nu sunt simple aproximări, ci trasează umbre purtate pe calea muncii concrete. Oare nu e Performerul unul dintre aceste „cuvinte-umbră“ pe calea teatrului-dans?

[...] *O canoe de hârtie* se încheie cu formula lui Decroux: „artele se aseamănă în principii, nu şi în opere“. Chestiunea a fost ridicată de Barba în legătură cu spectacolele care-şi caută genul, nefiind nici teatru propriu-zis, nici dans, nici pantomimă. Dincolo de diferenţele dintre opere, nucleul comun al principiilor accentuează dificultatea departajării clare, a definirilor tranşante. Grotowski şi Barba ne-au condus la nivelul principiilor ce depăşesc clivajul dans/teatru. Astăzi, ne aflăm oarecum dincolo de afirmaţia lui Decroux. Chestiunea se pune la nivelul operelor. Revendicarea unei lucrări ca aparţinând teatrului-dans implică altceva decât referirea la principii comune. Însă cu Grotowski şi Barba, primii paşi pe drumul acestor provocări erau făcuţi.

(Fragmente din studiul ***Grotowski et Barba: sur la voie du théâtre-danse***. *Entre théâtre et danse: l'entraînement de l'acteur grotowskien*)

Traducere de Daria DIMIU

1 *Ibidem*, p. 184.
2 *Ibidem*, p. 189.
3 *Ibidem*, p. 195.
4 *Ibidem*, p. 192. În cartea sa, Thomas Richards dă câteva axemple de astfel de cânturi.
5 *Ibidem*, p. 199.
6 *Ibidem*, p. 200.
7 Eugenio Barba – *Le Canoë de papier*, „Bouffonneries“ nr. 28–29, Lectoure, 1993, p. 217.

ANUL EUGEN IONESCU

Iosif HERȚEA

Ambianță sonoră

Nu pot uita impresia puternică pe care mi-a făcut-o, în anii studenției, lectura faimosului *NU* al lui Eugen Ionescu. Uimirea, provocată de revelațiile îndrăznețe, cu totul neaşteptate asupra unor (pentru mine) idoli ai literaturii române, m-au urmărit ani de-a rândul. Ceea ce m-a determinat să-i citesc şi povestirile reîntâlnite mai târziu ca texte dramatizate, care m-au cucerit deopotrivă.

S-a întâmplat, însă, ca în plină maturitate să fiu fascinat de muzica de scenă, pe care am practicat-o ca pe un *hobby,* timp de peste patru decenii. Ei bine, deşi nu am avut plăcerea (dorită) de a compune pentru niciuna dintre captivantele lui piese, recitindu-le din curiozitate, am constatat cu surprindere acum încă un detaliu de frapantă originalitate cu care ne încântă eminentul dramaturg: Eugen Ionescu îşi imaginează ambianța sonoră a pieselor sale, întocmai ca un bun regizor. Aceste piese au, aproape toate, şi *un palier semantic muzical sau sonor,* care completează înțelesurile comunicate verbal şi vizual (consemnat în didascaliile pieselor respective). Nu este câtuşi de puțin vorba de indicații privind ilustrații sau decoruri sonore; ele sunt *repere simbolice* de importanță hotărâtoare, pentru că intervin întocmai aşa cum ar proceda un regizor când îşi construieşte spectacolul, plasând în scenă *un personaj sonor,* care *comentează şi intră în relație* cu desfăşurarea acțiunii dramatice. De pildă, în *Amedeu sau cum să te descotoroseşti*, pendula cu bătăile ei inserate cu precizie în şirul secvențelor, alternează cu sirenele trenurilor care pornesc sau cu lătratul câinilor; sunete-semnal care marchează simbolic momente semnificative, ce revin apoi pentru a rima cu înțelesurile narațiunii, pentru a împlini conținutul dramatic şi poetic al piesei. Un alt exemplu uimitor de original, de rar şi de surprinzător din partea unui dramaturg: în *Rinocerii* un zgomot care începe prin a fi aparența unei „ilustrații sonore" – tropăitul şi mugetele rinocerilor ce se aud trecând pe stradă – se doreşte de autor a fi metamorfozat treptat în... „marş intonat de fanfară". Asemenea uimiri ne sunt oferite şi în didascaliile unor piese precum *Regele moare*, *Cântăreața cheală* (pe care Tompa Gábor a avut fantezia *muzicală* de a o relua la sfârşitul spectacolului de la coadă spre început), *Scaunele*, *Lecția* ş.a. Ceea ce dovedeşte că autorul acordă o atenție specială ambianței sonore şi virtuților ei semantice.

De altfel, legătura dintre piesele lui şi muzică nu se opreşte aici. O privire mai atentă asupra textelor dramatice ale acestui autor descoperă fără prea multă osteneală un fel propriu de alăturare a propozițiilor şi a frazelor, reluări obsesive ale unor replici, accente pe care acestea le dobândesc şi multe alte detalii care trădează adevărate structuri muzicale, coerența matematică. Ceea ce nici nu este greu de argumentat dacă luăm în considerație declarațiile lui la această artă, la felul ei particular, „intraductibil" de a nara prin sunete întâmplări, conflicte, de a comenta situații, de a exprima gânduri etc. Ionescu, atribuie, fără îndoială, muzicii şi ambianței sonore o importanță specială cu rol de adjuvant şi catalizator al artei teatrale şi nu este singurul om de teatru care a gândit vreodată astfel. Amintesc doar faptul că Meyerhold repeta cu muzică şi atunci când spectacolul, în formă finală, nu urma să aibă muzică de scenă şi că el prefera actorii care aveau educație muzicală şi care practicau muzică, pentru că aceştia se integrau mai lesne şi mai organic în subsanța spectacolului.

ESEURI

Ion CAZABAN

CIULEI, constructorul

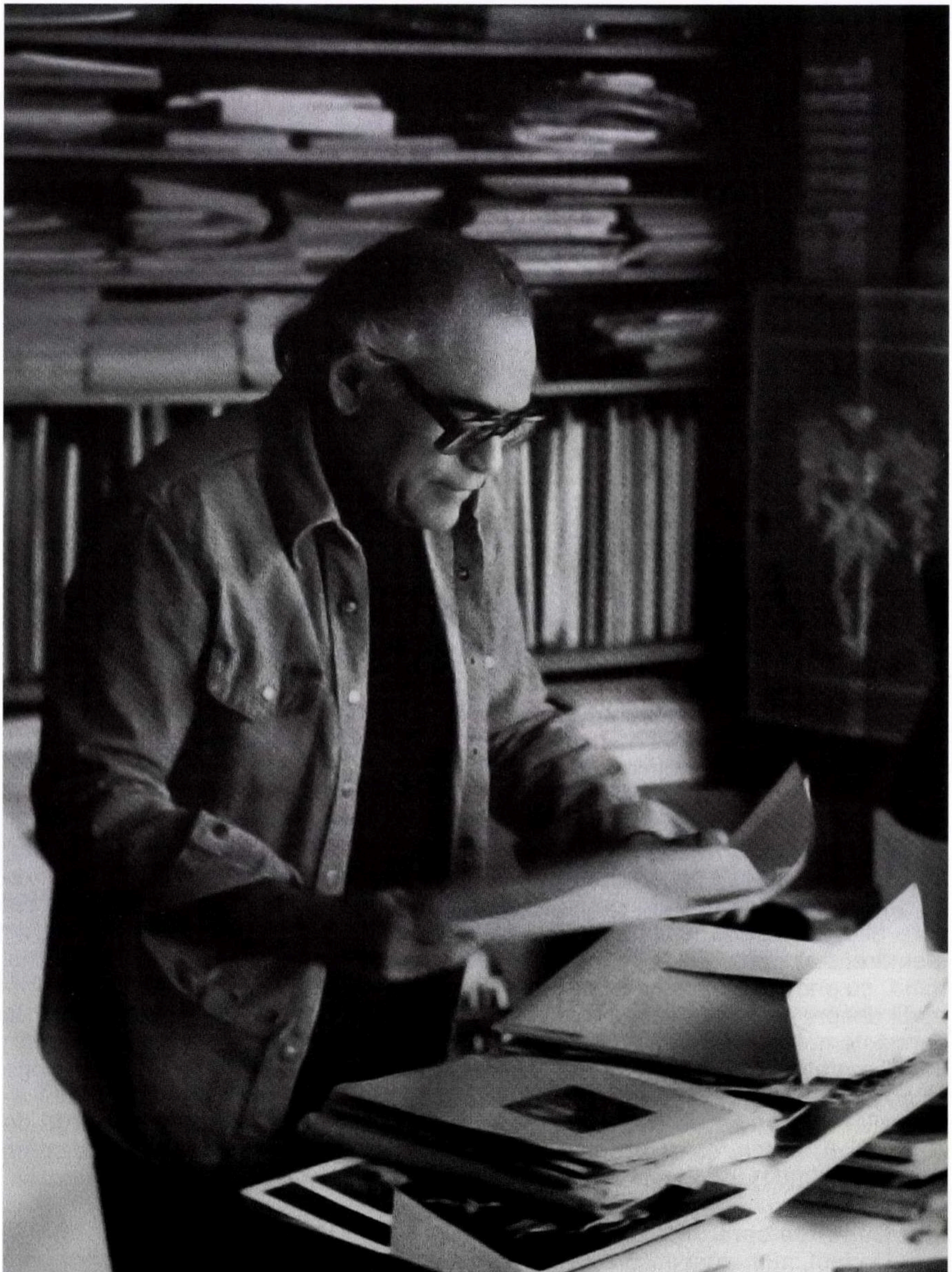
Fără îndoială, **Liviu Ciulei** rămâne, pentru noi, acelaşi constructor temeinic în toate ipostazele sale creatoare. Aşa a fost, de la început, prin pregătirea, calităţile şi menirea de arhitect. Dar şi ca interpretul unor remarcabile roluri de compoziţie. Pentru a deveni apoi regizorul care va elabora spectacole de recunoscută complexitate, susţinând noi direcţii, cu consecinţe mereu valabile, în mişcarea noastră teatrală. Iar scenografia concepută de el, montând aceste spectacole, şi-a impus expresivitatea şi funcţionalitatea ca un constant subiect de studiu. Nu în ultimul rând – decât, eventual, cronologic –, Ciulei este un deplin constructor prin tot ce a făcut ca director de teatru, mai întâi la „Odeon" (1946–1949), apoi la „Bulandra" (1963–1972). În postură directorială, îşi afirmă, totodată îşi îndeplineşte intenţiile programatice, urmărind să aducă, pe scenă, o diversitate de genuri dramatice şi rezolvări regizorale, ajungând la public într-un tot stilistic unitar datorită „realismului de concepţie şi realismului de interpretare". Directoratul său înseamnă o etapă benefică şi, după demiterea abuzivă de către forul conducător de partid, modul de lucru, spiritul său exigent şi dinamic se păstrează în continuare la „Bulandra". Venit zece ani mai târziu, regizorul Alexandru Tocilescu le constată prezenţa stăruitoare: „Domnul Ciulei aici ar fi făcut aşa, domnul Ciulei ar fi zis aşa".

Unul dintre criticii importanţi din acele stagiuni, totodată colaborator apropiat al Teatrului „Bulandra", Ana Maria Narti îşi aminteşte atmosfera inconfundabilă de acolo: „Făceam analiza de text şi pregăteam documentarea înainte de începerea repetiţiilor. Munca era fascinantă: în viaţa de critic şi de teoretician nu există multe prilejuri de a intra atât de adânc în miezul actului scenic creator. Şi când faci această călătorie în atelierul magic al teatrului, alături de regizori de mare forţă, trăieşti într-adevăr miracolul scenei." Andrei Şerban îi va confirma spusele. Scenograful Paul Bortnovski va defini şi el directoratul lui Ciulei printr-un „climat de excepţie", propriu „unui atelier continuu, unui loc pentru experienţe, unui poligon de încercări şi cercetare". Se vor remarca, de acum, calităţile caracterului său: „o răbdare de fier, o tenacitate rară" (Clody Bertola); „har, cultură şi umanitate" (Miruna Boruzescu). Despre stilul Teatrului Bulandra, făurit cu tenacitate de Ciulei, va vorbi Cătălina Buzoianu: „echilibrul dintre clasic şi modern [...] adevărul de viaţă al locului reprezentat [...] mai ales legătura acestui spaţiu cu un univers contemporan"[1].

În „atelierul magic" de geneză a spectacolelor, Liviu Ciulei acţiona ca un Prospero clarvăzător, cum a fost, de altfel, comparat de critici la viitorul său directorat, dincolo de Atlantic, la Teatrul „Tyrone Guthrie" din Minneapolis (1980–1986). Într-un fel sau altul, ceea ce dorise la „Bulandra" va reveni şi va înfăptui la Minneapolis, dar în condiţii deosebite, care au avut valoarea lor. Dar profesiunea lui de credinţă nu putea fi alta: „Se poate trăi, evident, şi fără teatru, dar cred că, în clipa în care-l practici, trebuie să fii încredinţat că este unicul reazem al universului". Şi într-un teatru, şi în celălalt, Ciulei este animat de aceleaşi convingeri, altfel

---

[1] Din vol. *Teatrul Bulandra 1957–1997*, p. 77, 90, 95, 101, 105.



Cum vă place de Shakespeare, 1961

cronicarii americani n-ar fi observat că scena din Minneapolis „păşea într-o epocă nouă". O perioadă în care nu numai „a emanat mai multă energie ca oricând", dar, odată cu „lărgirea orizontului tematic şi stilistic" (ceea ce obţinuse şi la Bucureşti), impunea un nou model de căutări radicale şi altor scene din Statele Unite[1].

Despre toate aceste ipostaze creatoare ne vorbeşte şi ilustrează volumul ***Cu gândiri şi cu imagini***, alcătuit de însuşi Liviu Ciulei, împreună cu prietenul său publicistul-dramaturg Mihai Lupu, a cărui lansare am comentat-o în numărul anterior. Este o carte de împărtăşiri necesare, de mărturisiri esenţiale, propusă nouă de cel care ştie că, altfel, munca sa de peste şase decenii, dedicată unei arte atât de efemere, s-ar şterge, undeva, în omeneasca uitare. Pentru cei din România, albumul (fiind, cu prioritate, un album) aduce, în sfârşit, o cantitate considerabilă de informaţii despre montările sale de pe alte meridiane, pe care de mult aşteptam să le cunoaştem. Îl descoperim pe constructorul Liviu Ciulei încă din scurta prefaţă, din care se arată dornic să clădească „universul piesei" în spaţiul gol al scenei, unde îşi adună şi îşi materializează gândurile. Preponderent va fi capitolul acordat scenografiei sale – despre care Liviu Ciulei conferenţiase cu proiecţii (peste 100 de diapozitive) în faţa studenţilor de la Universitatea de Teatru din Bucureşti, acum câţiva ani (2004), după care s-a realizat un documentar de artă la televiziune.

Gândirea care durează

De fapt, nu numai despre spectacolele montate de el peste hotare ştiam prea puţin, dar la fel am spune şi despre unele de la începutul activităţii sale în teatrele

---

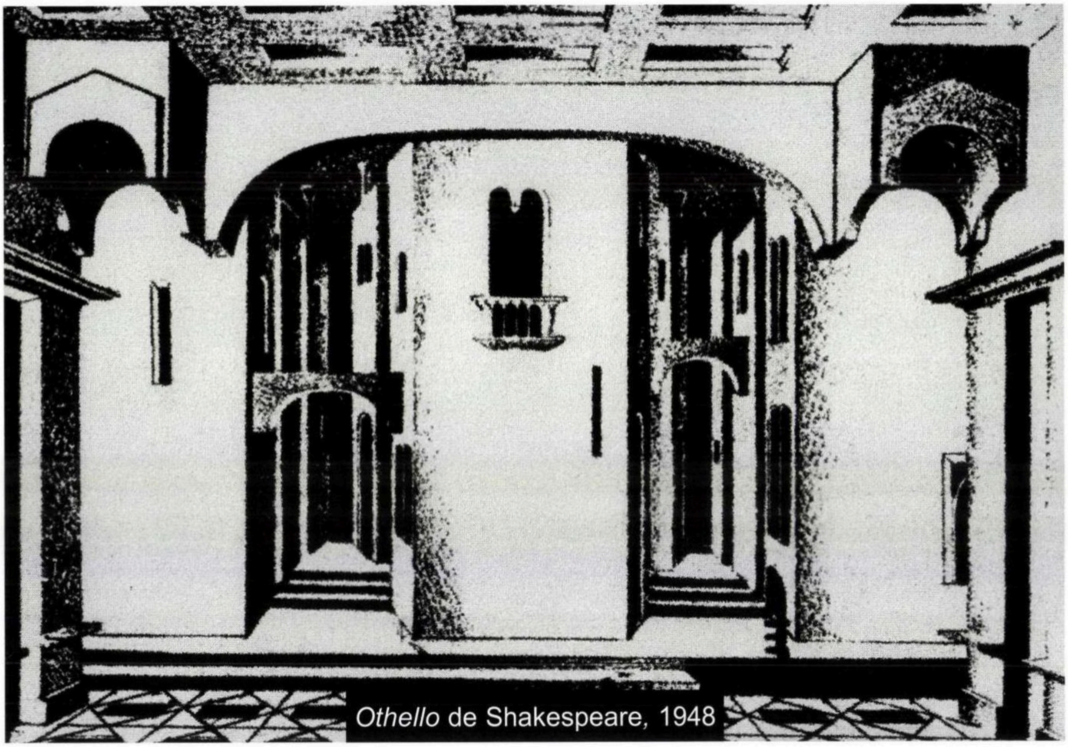
[1] Mike Steele, în *American theatre*, iulie–august 1985.

Scenă din *Cum vă place*, 1961. Cu Ileana PREDESCU şi Clody BERTOLA

de la noi. Fixate într-o anumită etapă de creaţie, determinată şi de presiunea politicii culturale din ţară, fiecare spectacol este însoţit cu explicaţii, mergând până la amănuntul tehnic, ale autorului, cu comentarii succinte ale lui Mihai Lupu sau cu extrase din cronici.

Iată fotografii din *Golden Boy* (1947), spectacol în care Liviu Ciulei a fost scenograf, dar şi interpret principal – în montarea lui Ion Sava, cel care îi va îndruma şi începutul regizoral. Autorul îl prezintă ca „primul meu decor stilizat", având în fundal siluetele zgârie-norilor din Manhattan, executate dintr-o „serie de rame de şipci" care, sub lumini abil folosite, puteau sugera ambianţa piesei lui Clifford Odets. Tânărul scenograf se obişnuia cu posibilităţile teatrului său, învăţa să se descurce cu problemele sceno-tehnice şi, nu mai puţin important, cu cele economice, ale inflaţiei din acea vreme. Aşa cum aflăm din notele cărţii, încă de atunci, nu „autenticitatea" imaginii scenice era căutată, ci altceva care se va clarifica în decursul activităţii sale teatrale.

Reconstituirea veridică a spaţiului urban, exterior şi interior, este înlocuită rafinat cu „formula estetică modernă" a acelui spaţiu şi duce la o viziune recognoscibilă, proprie epocii. De acum, se impun, în modul său de a lucra, cultura vizuală, atenţia dată „expresiei" decorului şi identităţii sale concrete ori evanescente, organizarea formelor în spaţiu. În *Domino* sau în *Toţi fiii mei* (1948) contează, ni se spune, „efectul vizual estetic", nu localizarea descriptivă, ci atmosfera credibilă, rezultând din câteva date sensibile. Pentru *Toţi fiii mei*, ele provin din cunoaşterea arhitecturii americane (Wright, Neutra, Breuer), aducând o varietate de planuri, direcţii şi posibilităţi de mişcare scenică, tensionând prezenţe şi dinamizând acţiuni simultane.



Othello de Shakespeare, 1948

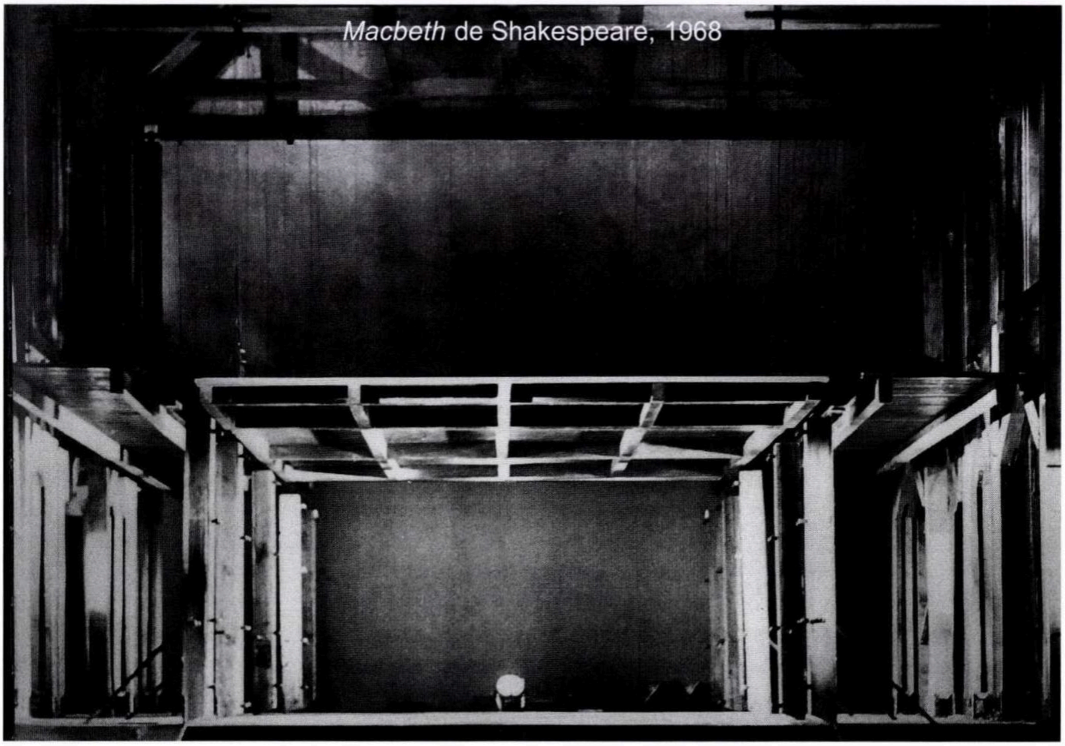
Peste trei ani, ceea ce va veni, ilustrat în capitolul „Realismul socialist", va fi tocmai ce încercase să evite, reconstituirea veristă, strădanie fără folos artistic, naturalismul detaliilor „ca în viață", în detrimentul imaginii scenice. Toate erau impuse de sus, prin ordin cu consecințe grave când „o simplă stilizare şi o minimă reliefare a condiției teatrale a decorului puteau să fie motivele de taxare a scenografului drept cosmopolit". Într-o asemenea situație va intra Liviu Ciulei pentru felul cum a reliefat decorul piesei *Cu pâine şi sare* (1949), un han la răscruce de vânturi, schemă sintetică reuşită din materiale simple, adecvate (lemn, pânză) şi obiecte localizatoare (căni, oale, ceaun, saci, ciorchini de coceni). Combinând compozițional linia orizontală şi cea oblică, aerul său teatral deranjase, fiind socotit „formalist". Era un han construit din şipci care filtrau lumina (uneori, de efect) şi făcea simțit spațiul unde se afla. Părea o machetă de proporții, indicând provizoriul scenografic (despre care avea să scrie, peste trei decenii, Dan Jitianu)[1].

Privind fotografiile spectacolului *Liubov Iarovaia* (1952), trebuie să observ că, astăzi, autocritica lui Ciulei: „e ca un decor de operă", nu-i scade, totuşi, calitățile de spațialitate şi imagine, necesare subiectului dramatic. Într-o arhitectură monumental „neoclasică", lăzile (cu conținutul noilor realități!) şi afişele revendicărilor distrugătoare, apărute pe vechile ziduri, produc un contrast de sens precis şi de „substanță" a expresiei scenografice.

Cele opt stagiuni de constrângere la naturalism vor da o anumită îndemânare în găsirea unor soluții scenotehnice: pentru a înlesni schimbări de decor (*living-room*-ul

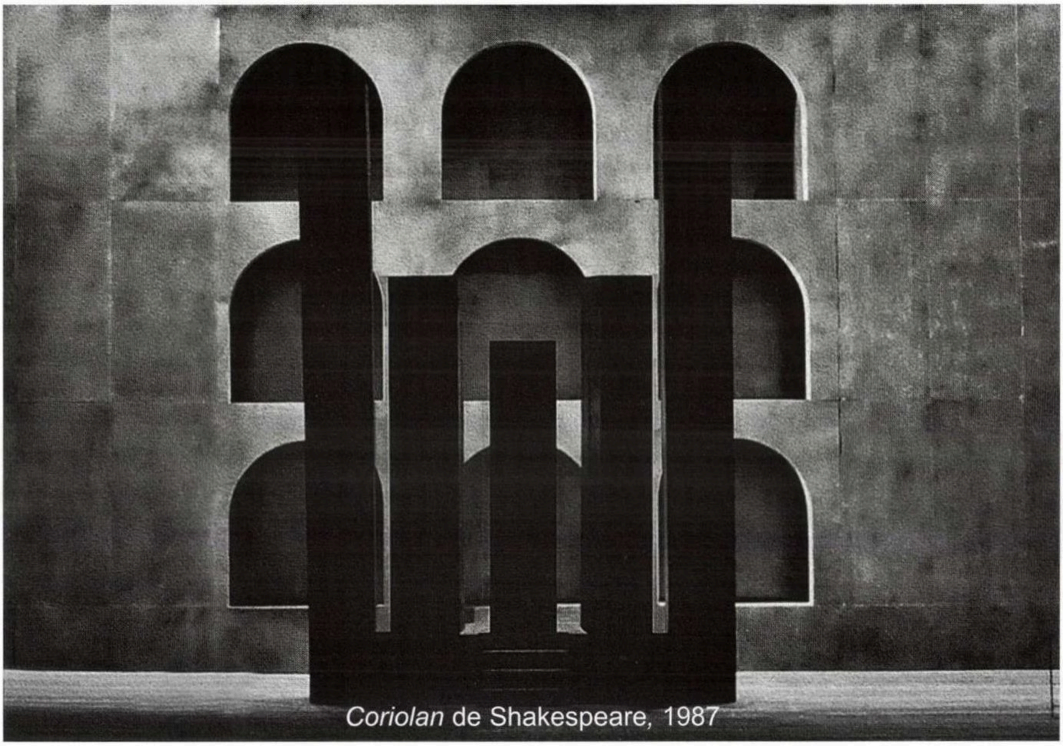
---

1 Citim în volumul memorialistic *Regizor* (Editura Semne, Bucureşti, 2009) al lui Dinu Cernescu: „Liviu Ciulei m-a învățat să verific întotdeauna pe scenă schița artistică la scara 1/1, cu decoruri dimensionate din nişte şipci".


Macbeth de Shakespeare, 1968

din *Pace pe pământ*, 1950) sau pentru montarea furnalului iluzoriu în cadrul impropriu al scenei (*Cetatea de foc*, 1951). Când ajungem la etapa „reteatralizării" (1955–1960), înțelegem mai bine ce s-a preconizat, după cele văzute în paginile anterioare. O „reteatralizare" în care Liviu Ciulei a avut un rol hotărâtor. Se acceptă decorul ca realitate teatrală care, sugerând doar, e completată de imaginația publicului (datorită experienței de viață, memoriei, culturii sale). Articolele lui Ciulei, *Teatralizarea picturii de teatru* (*Teatrul*, nr. 2, 1956) şi *Teatralizarea decorului* (*Arta plastică*, nr. 3, 1957) refuză scenografia reproducerilor stufoase, încărcate (cum făcuse şi el interioarele piesei *La ora şase*, 1955, pe care le consideră „decor pompos de film din anii 30–40"). Urmează o perioadă când se realizează decoruri de cu totul altă factură, schimbând viziunea şi procedeul de la unul la altul. Aşa este decorul proteic la *Sfânta Ioana* (1958), ce figura locurile acțiunii, dar şi interfera epoci şi momente istorice, acuzând, prin semnificațiile regizorale, la timpul prezent. Din acelaşi an, este şi scenografia fotografică pentru *Omul cu arma*, expusă printr-o cortină străvezie. Înalte de şase metri, imaginile alb-negru, de interioare şi exterioare, de detalii arhitectonice şi ornamentale, evocau Petrogradul de după revoluția bolşevică. Procedeul amintea, uneori, de fotomontajele la preț în Rusia acelor ani şi sugera, prin colaj, ceva din coliziunea socială de atunci. Trimițând la evenimente dramatice ale secolului XX, decorul etajat, cum îl concepuse Ciulei, pentru *Azilul de noapte*, era similar „lagărului de concentrare" şi anunța – ca şi cel la *Sfânta Ioana* – „metoda asociațiilor multiple", implicată în conceperea spectacolelor sale.

Pregătirea de arhitect, după cum declară, i-a fost de folos, dar „şi un obstacol în căutările [...] de a găsi un limbaj specific teatral, care să evite imitația naturii".



Coriolan de Shakespeare, 1987

Va recurge la elemente constitutive de altă proveniență, într-o scenografie mobilă, căpătând o expresivitate distinctă prin jocul actorilor. O remarcăm, de pildă, din fotografiile acelui spectacol antologic, reprezentând „reteatralizarea" la maximă altitudine, *Cum vă place*: „o platformă trapezoidală de scânduri extindea scena dincolo de rampă, către public. Deasupra spațiului de joc, delimitat printr-o arcadă în stil gotic, un balcon servea de lojă de orchestră. Natura era reprezentată prin tapiserii în stilul celor de la sfârşitul secolului XV" – descria Ciulei. Spectacolul, închipuit ca unul popular, ca „relatarea unei companii de comedianți", dovedea o desăvârşită coeziune între elemente de surse stilistice deosebite: pitoresc de bâlci, convenție caricaturală, umor clovnesc, mişcare coregrafică...

Urmărind „generalizarea" vizibilă, Ciulei procedează printr-o selecție care comunică limpede, fără adaosuri inutile. Peste câțiva ani, intervine reacția sa împotriva stilizărilor facile, manieriste, ce se înmulțeau odată cu îndemânarea scenografilor. E vorba despre superficialitatea rezolvărilor rutiniere, despre lipsa de exigență cu care se introduc amănunte naturaliste, „metafore" vizuale uzate sau practicabile, scări, pante, care nu ajută interpreții, nu susțin „lumea piesei". Spectacolele lui Ciulei, regizorul şi scenograful, de o concretețe intens culturală, solicită o receptare pe aceeaşi lungime de undă şi o adecvată imaginare. Ele pot provoca un proces de conştiință conectat la o amplă rețea de „asociații, paralele, concluzii". O demonstrează decorurile (realizate cu scenograful filmelor sale, Giulio Tincu) pentru *Clipe de viață* (1964), *Intrigă şi iubire* (1965, regia Dan Nasta) sau *D-ale carnavalului* (1966, regia Lucian Pintilie).

Într-un mai vechi interviu, Ciulei declara: „Am studiat arhitectura şi această disciplină ştiințifico-artistică are ca unitate de măsură omul ca individ, ca ființă socială".

În directă legătură cu această viziune antropocentrică, pentru teatru va menționa ca unități de măsură „situația de viață" şi „adevărul relațiilor". Realismul prețuit de Ciulei este unul cuprinzător, multiform, greu de delimitat, pentru care ştiutele criterii se dovedesc insuficiente. Este un realism „îmbogățit de experimentele parcurse", care a cumulat propriile concluzii „după redescoperirea convenției, a teatralului". Poate pentru că şi-a intitulat un articol *De la teatrul emoțiilor spontane la teatrul de idei*, unii critici l-au privit ca pe un regizor la care predomină rațiunea, deopotrivă constructivă şi dialectică. O va recunoaşte ulterior, într-un interviu dat în Statele Unite: „acum ştiu multe lucruri despre teatru. Poate prea multe. De multe ori, intelectualitatea mea îmi stă în drum. Un om care gândeşte are un simț dezvoltat al contrariilor, în toate acțiunile lui"[1].

Aşa cum se vede prea bine din textele şi imaginile cărții, Ciulei nu se restrânge la posibilitățile unui singur stil. Ceea ce se fundamenta sociologic şi ideologic la Brecht, este, la Ciulei, o viziune cu surprinzătoare deschidere culturală. Realismul, expresionismul, *art nouveau*, *op-art*, arta cinetică, tendințe şi curente sesizate parțial sau în ansamblul spectacolelor sale – ne spune el – „sunt doar modalități de exprimare prin care (se) comunică, în diferite forme, lumii, crezul şi aspirațiile tale în legătură cu existența omului". Disponibilitatea sa devine o lecție – foarte necesară în creația teatrală. Sursele culturale (arhitectură, plastică) menționate la diferite spectacole, ne edifică. La conferința de la Universitatea de teatru din Bucureşti (2004), Ciulei era de părere că originalitatea atribuită cuiva este, cel mai des, dovada lipsei de informație. Când se afla în America, cronicile subliniau multitudinea resurselor şi

[1] Cf. David Richards, în *Washington Post*, 19 mai 1979.

Bacantele de Euripide, 1987

fațetelor creației sale. Încă odată, regizorul se va autodefini: „Nu există un stil Ciulei. Stilul meu se află în permanentă schimbare pentru a reflecta ceea ce se petrece în lume. Vreau să redau stilurile epocii în care trăiesc şi tratez cu neîncredere rutina. [...] Munca mea este o documentare perpetuă“[1].

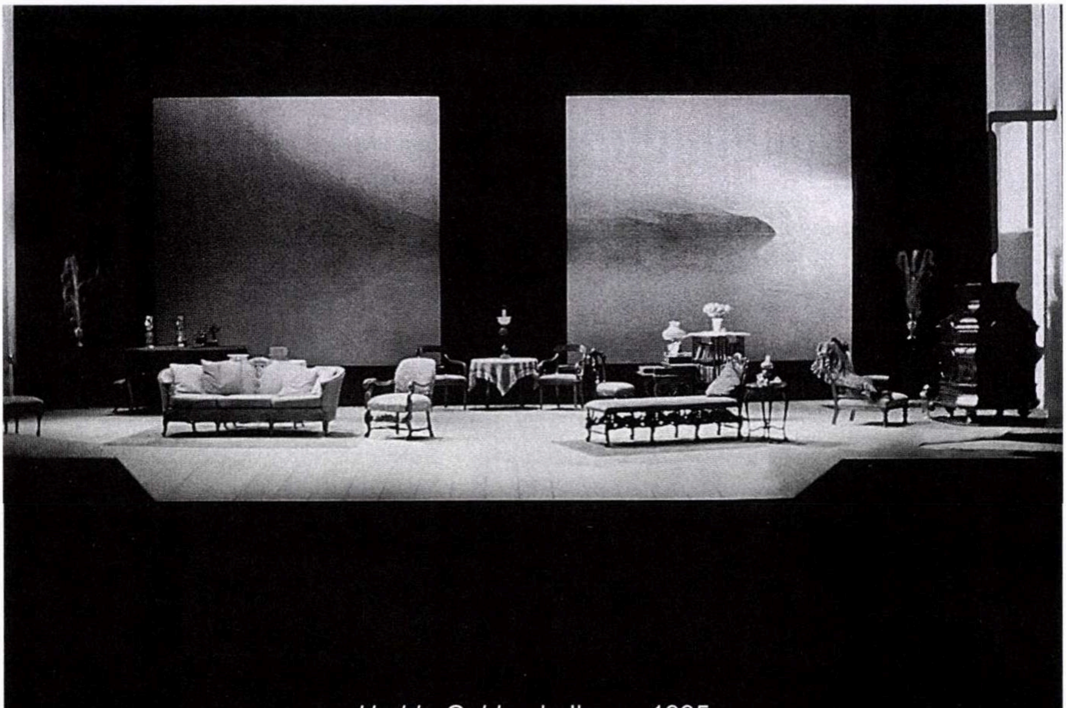
Elocvența imaginilor

Masiv album, cartea semnată de Liviu Ciulei şi Mihai Lupu, succede după criteriul periodizării şi, uneori, după cel comparatist, schițe şi machete de decor, desene tehnice, surse documentare, alături de fotografiile pregătirilor şi ale rezultatului lor pe scenă, cu sau fără interpreți. La imaginile unei jumătăți de secol de activitate teatrală, se adaugă realizările sale din cinematografie şi arhitectură. Chiar şi în cazul spectacolelor văzute, fotografia înseamnă încă o informație care păstrează ceea ce a fost, dar totodată intervine punctul de vedere al celui ce a făcut-o şi, acum, al celui care a ales-o pentru tipar. Peste timp, este rememorare şi, uneori, o minimă fixare a efemerului scenic.[2] Majoritatea montărilor regăsite în imagini se împart între clasici pereni, de atestată modernitate (Euripide, Shakespeare, Molière,

---

[1] Cf. Mike Steele, *rev. cit.*

[2] Cu decenii în urmă, m-am ocupat de posibilitățile oferite cercetătorului de fotografiile spectacolului, pe care-l situează într-o nouă vizibilitate (în revistele Institutului de Istoria Artei *SCIA*, 1976, şi *RRHA*, 1978). Statică, imortalizând o clipă din mişcarea evolutivă a spectacolului, informație sincopată, fragmentară, uneori până la detaliu, mai obiectivă sau subiectivă, de obicei selectivă, favorizând un moment, un anumit aspect de interes, denotativă sau apăsat conotativă, fotografia poate fi obiect de studiu retroactiv şi, nu de puține ori, revelator pentru cel pregătit teatrologic.

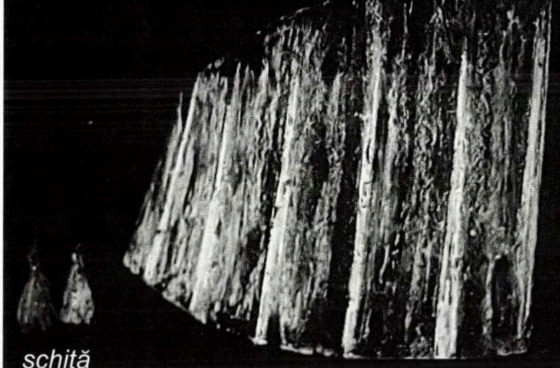


Hedda Gabler de Ibsen, 1995

Schiller, Büchner, Cehov) şi moderni aproape clasici (Strindberg, Wedekind, Pirandello, Brecht). Adăugând decorurile pentru operă, se conturează orientarea exigent culturală a repertoriului prezentat de Ciulei. Printre piesele de început, după câțiva autori americani îngăduiți pe scenele noastre în 1946–1947, întâlnim un prim decor la *Mizantropul* de Molière, având ca reper cel făcut, în Franța, de Christian Bérard pentru *Şcoala femeilor*. Între pereți aşezați simetric, o scară vastă (cât permitea scena) amplasa dialogul personajelor între siluete de copaci, decupate triunghiular, sub cerul liber. Se caută simplitatea aerată a modelului francez, din montările eliberate de aglomerarea descriptiv-naturalistă, realizate de Louis Jouvet şi Bérard.

În viitor, când va trece la Shakespeare, decorul lui Ciulei va evidenția spațiul scenic şi va evita ilustrativul pictural. În organizarea sa, va avea în vedere relația cu spectatorul, acesta fiind conştient de actul teatral. Aşa a fost decorul pentru *Cum vă place* (1961), avansând apoi spre sistemul spațial conceput pentru tragediile *Macbeth* şi *Iuliu Cezar* (1968). Utilizarea sa la *Macbeth* va fi considerată reuşită, cu o satisfacție brechtiană: „austeritatea şi rigiditatea construcției se împotriveau fluidului poetic al textului, anulând aburul mistic, fantastic, tulburător, al tragediei." La *Iuliu Cezar* adaugă o scară centrală şi o punte traversând sala (peste care vor alerga interpreții în paroxismul acțiunii dramatice). Dispozitivul serveşte, nu prin contrast, starea de luciditate a publicului: „Rigiditatea geometrică a decorului care se opunea poeziei din *Macbeth* – scrie Ciulei – încadra, de astă dată, într-un mod pozitiv, caracterul istoric şi politic al piesei." Ciulei se va depărta de poezia tragică a lui *Macbeth*, încă odată, când va monta versiunea ionesciană *Macbett* (1973), un carnagiu grotesc. În circul devastat de flăcările războiului, acțiunea

Din jale se-ntrupează Electra
operă de M.D. Levy, după Eugene O'Neill, 1998



schiță

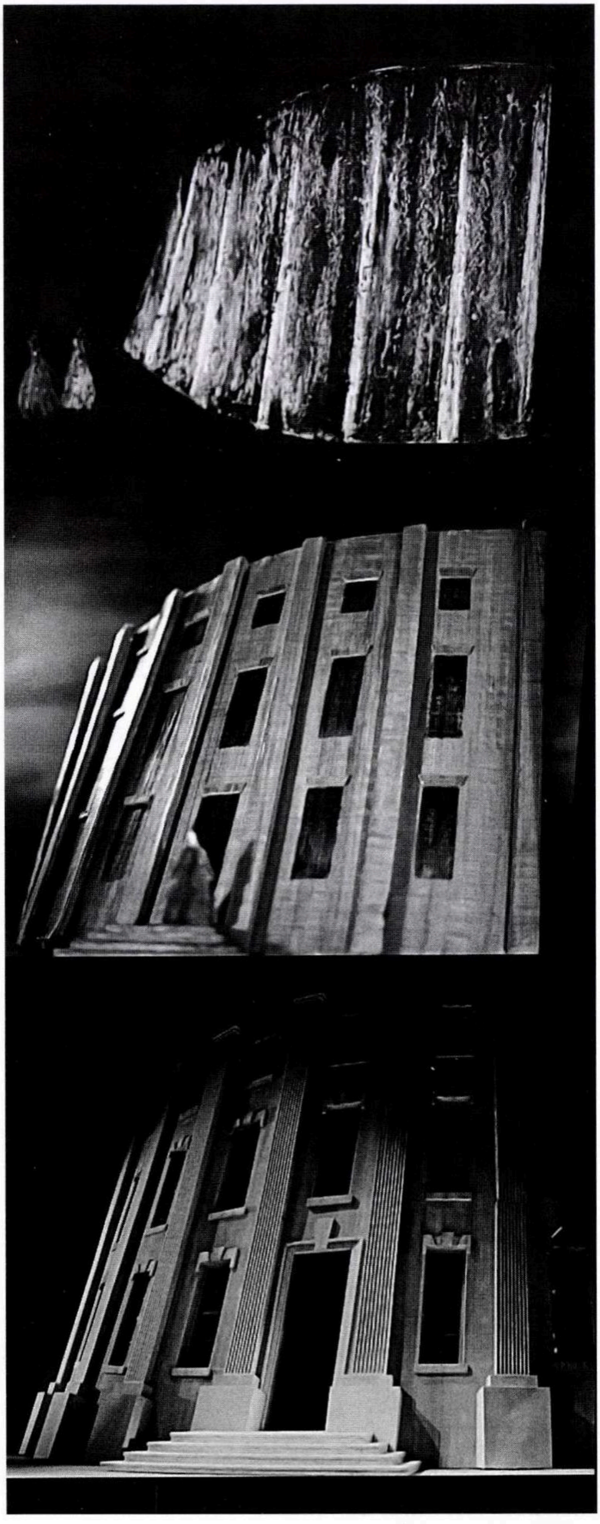
machete

sângeroasă se folosea de o tehnică la vedere – liftul care urca vrăjitoarele, plutea apoi purtat de umbrelele lor deschise. Soluția amuzantă (ca la *Mary Poppins*) se întâlnea cu umorul negru, macabru: când loja de orchestră „se deschide ca o gheară, apare o maşină de tăiat capete". Capetele tăiate erau confecționate din mingi cu perucă, săltând şi rostogolindu-se pe scenă.

De obicei, mobilitatea decorului este utilizată pentru schimbarea locurilor de acțiune, după acelaşi principiu, la *Vlaicu Vodă* (1972) sau *Galileo Galilei* (1976). Spațiile diferite sunt cuprinse într-o formă arhitecturală unică în funcție de supratema spectacolului: la *Vlaicu Vodă*, cetate-biserică; la *Galileo Galilei*, turnul de veghe astronomică sau de supraveghere inchizitorială.

Scenografia cinetică – prin dinamica elementelor constructive sau prin modificarea luminii şi culorilor ei, pe spații ample – este adoptată de Ciulei sau de alții care au lucrat în regia sa. Cele cinci tuburi negre, de la *Coriolan* (1987), erau „acționate la vedere prin cabluri, ca un imens păianjen în mişcare". Se schimbau locurile de joc, se comunicau semnificații. „Un decor *high-tech* de o măreție neliniştitoare" – nota cronicarul. Poziția tuburilor în manevrare relua principiul şi procedeul scenografic de la *Viteazul* (1969). Decorul „sculptural" pentru *Bacantele* (1987) avea, şi el, o mişcare impresionantă, definitivă: „două masive de piatră, despărțite de un glob de aur", se dislocau în final, la cutremurul dezlănțuit de Dionysos. Ar avea, totuşi, o premisă în blocurile ogivale, calcaroase, de mari dimensiuni, pentru *Sfânta Ioana*.

Preocupat de realismul polimorf contemporan, Ciulei se arată atras de un adevăr profund, dramatic, mai greu de sesizat şi de transmis, „un adevăr al ritmurilor, raporturilor, interacţiunilor făţişe sau de subtext". Valorificarea concretului – după o rodnică „reteatralizare" – nu a fost nici ea o ultimă soluţie. Chiar dacă va reveni la reprezentarea mediului de viaţă – *Trei surori* (1994) – este altceva decât reconstituire, este invocare subiectivă, magică, a unei atmosfere de comuniune umană, crud destrămată până la urmă.



Scenografia sa îşi dezvăluie, în această carte, sursele documentare; procesul de gândire creatoare include, firesc, referinţele la ceea ce s-a făcut anterior, de către el însuşi ori de alţii. Dar referinţele culturale au o noimă lăuntrică, organică, de fiecare dată, se restructurează, se resemantizează funcţional, într-altă configuraţie. Imagini şi explicaţii ne aduc o seamă de precizări asupra viziunilor şi tehnicilor de teatru, plastică şi arhitectură care au intrat în elaborarea decorurilor sale. Semnalam, mai sus, schiţele colorate ale lui Christian Bérard; lor li se alătură, la diferite spectacole, alte indicaţii: finlandezul Alvar Aalto (*Domino*, 1948), planurile şi construcţiile arhitecţilor Palladio şi Scamozzi (*Othello*, 1948), baptisteriul Domului din Florenţa (inspirând turnul din *Viaţa lui Galilei*, 1976), Poarta Leilor de la Micene (*Bacantele*, 1987), scara *art nouveau* proiectată de Lucien Weissenburger (*Aşa e dacă vi se pare*, 1993), ilustraţiile călătoriei în Olanda, ale germanului Menzel (*Ulciorul sfărâmat*, 1994), imagini datorate lui Dürer şi Magritte (*Cum vă place*, 1997). Pentru dispozitivul

destinat tragediilor shakespeariene, îl ajută o gravură din 1763 a pictorului Jacques Dumont, de la care va ajunge la acel „decor unic, capabil să cuprindă întreaga acțiune a piesei, generând o diversitate de locuri de joc". Dar şi un pridvor de bătrână casă ploieşteană poate deveni loja de orchestră a circului din *Macbett* de Ionesco (1973).

Prezența publicului

Omul de teatru şi arhitectul Liviu Ciulei are mereu în atenție relația scenei cu publicul: unghiul de vedere, participarea, stabilirea contactului cu spectacolul. Ceea ce a făcut, în câțiva ani, modificând aspectul sălii de la Grădina Icoanei – scena centrală, dispozitivul adaptabil – este edificator pentru sensul permanent al activității sale.

Încă de la primul spectacol regizat, *Strange/Poveste stranie* (1946), urmăreşte o anumită influențare a privirii publicului, implicit incitarea imaginației sale. Prin modul cum era compus decorul, având ca element principal un şemineu „cu deschiderea unui „arc Tudor". În actul II, unghiul de vedere al decorului era inversat şi publicul privea scenele prin gura căminului". Un procedeu de proveniență cinematografică (à la Hitchcock!)[1].

În continuare, calitatea şi sensul privirii pot fi urmărite asociind vizualitatea şi senzorialitatea „valorificării concretului" scenografic din montările anilor '60. Schimbând poziția frecventă a a decorului, de la una de obicei oblică, la o expunere frontală, montarea *Operei de trei parale* (1964) direcționează altfel privirea spectatorului, într-un mod adecvat unei atitudini lucide. Decorul nu se mărgineşte să arate, ci este un fel de instalație care pregăteşte o anume receptare a actului scenic. De două ori, la *Leonce şi Lena* (1970, 1974), apoi la *Opera de trei parale* (Minneapolis, 1983), „Ochiul" înfățişat grafic în decor, semnalează parcă publicului necesitatea conştiinței lucide, active, nu stagnată contemplativ.

Luciditatea publicului poate fi nu numai de orientare brechtiană, dar şi de altă sursă, pirandelliană, resimțind, totuşi, fascinația imaginii convenționale, puterea ei de captare. Decorul în care apar *Şase personaje în căutarea unui autor* era însăşi realitatea platoului – cărămidă, ştăngi, reflectoare, pasarele – în care se iveau, schimbându-şi culoarea, un interior fastuos, desenat *art nouveau*, sau „cârpele coborâte din podul scenei [care], luminate, devin o grădină" (profesorul de regie al lui Ciulei, Ion Sava, cultiva asemenea „vedenii"!).

Altă dată, direcția privirii capătă sens simbolic, atunci când biserica răsturnată din opera lui Şostakovici, *Lady Macbeth din districtul Mțensk* (1980) expune, în pantă, spațiile deschise ale turnurilor sale: „inspirația mi-a venit privind în sus, într-o biserică rusească din lemn, cu trei turle. Această imagine verticală am culcat-o orizontal pe scenă". Personaje odioase circulă prin biserica prăbuşită ce se confundă, într-o răsturnare nebună, cu întinderea stepei siberiene.

Nişe, ferestre, deschideri

Privirea spectatorului le găseşte în decorurile lui Ciulei şi justificarea lor este mai diversă decât pare. Ele nu sunt doar pentru a „sparge" suprafața plată şi monotonia vederii. Rosturile lor se înțeleg, desigur, în desfăşurarea spectacolului.

---

1 Este posibil ca Sorana Coroamă şi Ion Oroveanu să-şi fi amintit de spectacolul lui Ciulei, apelând la mobilitatea unghiului cinematografic pentru camera *Hotelului Astoria* (Studioul Actorului de film, 1957).

Lady Macbeth din districtul Mțensk, operă de Șostakovici după N. Leskov, 1980

Uneori, fantele existente subliniază condiția specială a decorului, ca nişte deschideri tăiate spre spațiul înconjurător al scenei (printre şipcile de la *Cu pâine şi sare*). Sporind conştiința teatralității, decorurile se deschid fie spre lumea scenei (*Şase personaje...*), fie spre „scena lumii" (străzi înguste, *Othello*, 1948; ferestre, *Golden Boy*, *Intrigă şi iubire*; priveliști, *Furtuna*, 1981). Ferestrele plasate central şi lateral simetric, din *Intrigă şi iubire*, se acopereau cu obloane şi deveneau rafturi de bibliotecă, dând sentimentul izolării, însemnând ruperea de realitate (clădirile vizibile în depărtare). În spectacolul clujean *Lungul drum al zilei către noapte* (regia Crin Teodorescu, 1968), ele filtrau lumina după trecerea orelor – pentru ca apoi, în propria sa montare, să fie multiplicate arhitectural, modulând dramatic lumina, dându-i o amploare deosebit tensionată (1976). Altă dată, cronicarul comentează decorul la *Trei surori* (1984) care „te încântă cu ferestrele lui înalte din cristal, cu spațiile lui ascunse[1], efectul fiind afectiv, determinat de melancolia imaginii evocatoare.

Fereastra poate fi metaforă sau sugestie emoțională. La *Hedda Gabler* (1995), prin „deschiderile largi ale peretelui" de fundal, se descoperă, în cadrul lor geometric, „peisajul glacial, cețos, al unui fiord norvegian, un echivalent metaforic al stărilor sufleteşti ale eroinei". În opera *Din jale se-ntrupează Electra* (1998), casa familiei Manon impresiona imediat, „înaltă de 12 metri, curbată, înclinată pe spate şi realizată în perspectivă forțată. Clădirea avea aerul rece, masiv şi impunător al unui mausoleu [...] golurile ferestrelor accentuau senzația de lugubru"[2].

Pentru spectacolul politic *Coriolan* (1987), zidul cu nouă deschideri, cu arc în centru, a fost conceput după clădirea EUR din Roma, construită în perioada fascistă.

---

1 Alvin Klein, în *The New York Times*, 15 noiembrie 1987.

2 Christopher Swan, în *Christian Sciences Monitor*, 3 august 1984.

Semnificațiile montării erau susținute aluziv la contemporaneitate, nu numai prin plastica modernă, dar prin referința arhitecturală, vizând un anume moment istoric.

Şarpanta

Dacă ferestrele şi deschiderile conduc privirea şi, nu odată, atrag atenția în adâncimea scenei – şarpanta aşezată la înălțime, direcționează pe verticală. Ea poate fi, uneori, cheia de boltă a spectacolului, marcată scenografic. „Structura unei şarpante m-a obsedat în multe montări“ – declară Ciulei, cel care se opunea decorului închis, cu tavan, în articolele pentru reteatralizare. „Şarpanta de acoperiş“ din *Procesul Horia* (1967) provine din arhitectură, dar este una funcțională, ne înalță privirea, făcându-ne să simțim măreția umană a personajului, în hotărârea cu care îşi apără dreptatea (în acest sens contribuia şi cortina reproducând desenul lui Leonardo da Vinci). Observăm preocuparea pentru şarpantă şi la *A 12-a noapte* (proiect 1970), *Play Strindberg* (1976)...

Datorită şarpantei folosite în *Lungul drum al zilei către noapte* (1968), decorul redus la un „schelet de bârne“, va aduce (cum se spune în piesă) cu „un hambar deprimant“, ce se caracterizează în spațiul scenic.

Câteva simboluri

Deşi nu sunt frecvente, cele existente, distinct structurate, se rețin de fiecare dată. Prin referințe şi aluzii, aşa a fost edificiul cu simbolică socială propus pentru *O scrisoare pierdută* (1972): un cadru fix, circular, arhitectură traforată după gustul „patriotului naționale“. Scări laterale, dispuse simetric, reunind, dar şi stratificând semnificativ, configurau în spațiu un sistem social, poziții, compartimente, ierarhii, traiectorii ascendente şi descendente.

Pentru Ciulei, „cel mai simbolic decor“ al său a fost cel din spectacolul *Viteazul* (1969), închipuit pe o platformă înconjurată de 12 cumpene: „Mişcarea brațelor de cumpănă schimba configurația spațiului şi investea fiecare scenă cu semnificația ei dramatică“. Rezulta un fel de diagramă vizual conotativă în succesiunea tensionată a situațiilor. Similar va proceda şi în montarea tragediei *Coriolan*, prin mişcarea continuă a celor cinci tuburi negre, de metal.

Să nu uităm simbolul ce contextualiza *Furtuna* lui Shakespeare în ambele montări (1978; 1991): la limita spațiului de joc, într-un şanț însângerat, pluteau, înecate, cărți, o „Mona Lisa“, o cască militară, o armură, un ornic, o chitară şi încă altele – imaginea unui naufragiu al omenirii, resturi de Apocalipsă.

Probabil că Ochiul, acest simbol al percepției intelectuale şi al dorinței neobosite de cunoaştere, întâlnit în spectacolele lui Liviu Ciulei, ar fi cea mai potrivită emblemă, luminând activitatea sa de peste şase decenii, cuprinsă, acum, într-o carte admirabilă.

Coperta

Lumini scânteind şi vibrând straniu într-un spațiu lichid, unduios, se vedeau pe fereastra imensă din *Pelléas şi Mélisande* (1989). Transpuse pe coperta albumului, pot fi, foarte potrivit, valurile vrăjite ce împrejmuiesc insula lui Prospero. Mai aproape de gândul nostru, ele se dovedesc la fel de eminesciene ca şi titlul. Într-o deplină convergență. Imaginea ne aminteşte sugestiv „noianul întins de ape“, abisul oceanic primordial, germinator, misterioasa clipă când, „deodată, un punct se mişcă“ şi viața se înfiripă – din versurile eminesciene închinate Creației şi voinței demiurgice. Cum sunt, în totalitate, şi paginile acestei cărți.

Mircea MORARIU

Oglinzile memoriei

1. Într-un număr recent al hebdomadarului *Dilema veche* (288, din săptămâna 20–26 august 2009) putea fi citit un excelent grupaj prilejuit de intervenția profesorului Timothy Snyder de la Yale University, la reuniunea revistelor de cultură europene ce a avut loc în luna mai la Vilnius. Din *Argumentul* semnat de Mircea Vasilescu, am înțeles că una dintre temele de dezbatere ale reuniunii a fost *European History* şi că în cadrul ei s-a discutat despre cele două sisteme totalitare ce au marcat secolul trecut – *nazismul* şi *comunismul* – şi despre perspectiva actuală asupra lor. Mircea Vasilescu a socotit că, de departe, intervenția cea mai interesantă a fost a profesorului Timothy Snyder, drept pentru care a făcut diligențele necesare spre a obține dreptul de a o publica în limba română.

În eseul intitulat *Holocaustul – o realitate ignorată*, profesorul Snyder face o observație extrem de percutantă: „După Al Doilea Război Mondial, supraviețuitorii evrei din Europa de Vest au fost liberi să scrie şi să publice aşa cum doreau, pe când evreii est-europeni, prizonieri în spatele Cortinei de Fier, nu puteau. În Vest, amintirile despre Holocaust puteau (deşi foarte încet) să intre în scriitura istorică, în Est, lucrul acesta nu prea era ori nu era deloc posibil, în pofida faptului că „din aproximativ 5,7 milioane de evrei omorâți, 3 milioane au fost cetățeni polonezi înainte de război şi un alt milion – cetățeni sovietici: luați împreună, 70% din total". Pentru interdicția de a depune mărturie despre Holocaust, Timothy Snyder socoteşte relevant cazul lui Vasili Grossman, asupra căruia găsim, de altfel, detalii semnificative în cartea lui Tzvetan Todorov *Memoria răului, ispita binelui. O analiză a secolului*, apărută şi în limba română în anul 2002, la Editura Curtea veche.

Comentând intervenția lui Timothy Snyder şi disproporția „ dintre ceea ce ştim *de la* şi *despre* evreii din Vest şi cei din Estul Europei", în eseul intitulat *După 70 de ani şi tot atâtea probleme – egala apetență pentru crimă a tiraniilor istorice*, inserat în mai sus-amintitul grupaj, profesorul român Adrian Cioroianu formulează o întrebare care mie mi se pare de maximă importanță: „Dar, oare, nu acelaşi lucru se poate spune despre victimele estice ale comunismului, fie ele evrei sau nu?", şi anume că în Est se scrie mult prea puțin despre istoria contemporană. „De la căderea Imperiului Bizantin, se pare că Istoria Europei se scrie mai cu seamă în Vest, de către occidentali. Iată un subiect de reflecție". De fapt, unde au apărut cele mai atente analize ale comunismului, dacă nu în Vest? Oare numele celor mai importanți analişti ai comunismului – de la Hannah Arendt la François Furet, de la Martin Malia la Stéphane Courtois,şi enumerările ar putea continua – nu acoperă tot lumea Occidentală? Neîndoielnic, da.

Dar, revenind la grupajul din *Dilema veche,* mi se pare util să mai notez că în eseul său Adrian Cioroianu apreciază că „rescrierea acestui capitol din istoria est-europeană a Holocaustului, ne poate conduce, printr-un subtil mecanism al similitudinilor dintre totalitarisme, la înțelegerea mai nuanțată şi mai apropiată de esență a comunismului", confirmându-l astfel, după părerea mea, pe Pierre Chaunu, cel ce definea totalitarismele secolului al XX-lea ca „gemeni heterozigoți". Scrie în încheierea intervenției sale istoricul român: „Nu trebuie intrat într-o absurdă competiție a cifrelor, ci în analiza egalei apetențe pentru crimă a tiranilor ideologici.

Pentru că, în final, concluzia se impune: teoreticienii şi practicienii Auschwitzului şi Katynului, înainte şi în afară de a se război ei înşişi, au împărțit acelaşi adversar – normalitatea însăşi, aşa inextricabil-umană, cârtitoare pe multe voci, imperfectă ideologic şi neuniformă etnic, precum este ea".

Tot în vara anului 2009, o trupă de teatru românească de limbă maghiară, cea a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, prezentă, din păcate şi în chip nedrept, *doar* în secțiunea *off* a Festivalului de la Avignon, aducea în fața publicului un spectacol pe care critici dintre cei mai redutabili – dacă nu ar fi să îl menționăm decât pe Patrice Pavis şi ar fi îndeajuns – un spectacol-revelație. E vorba despre *Născut pentru niciodată*, excelentă mostră de teatru *dramatic*, *postdramatic* şi *postpostdramatic* deopotrivă, spectacol regizat de Tompa Gábor, după piesa omonimă a lui Visky András. Sigur că aprecierile mai mult decât laudative de care s-a bucurat montarea se explică prin însuşirile deosebite ale textului dramatic ce vorbeşte despre tragica experiență a unui ins din Europa de Est care a cunoscut realitatea lagărelor de concentrare naziste, ca şi prin calitățile aparte ale regiei şi exemplaritatea jocului actoricesc, merite pe care le-am constatat şi admirat, la rândul meu, cu ocazia premierei româneşti ce a avut loc la Cluj, la sfârşitul lunii septembrie. Dar, ca om preocupat (şi) de teoria teatrală, nu pot să nu observ că, dincolo de concepte, de necesitatea de a evalua şi clasifica pe criterii cât mai riguroase şi profesioniste producțiile teatrale, *Născut pentru niciodată* transcende delimitări precum cele citate mai sus – *dramatic, postdramatic* şi *pospostdramatic*. Fiindcă *Născut pentru niciodată* ilustrează ceea ce putem numi *teatrul bun*, bazat pe *idee* şi pe concretizarea ei în *estetic*. Un teatru bun care, în cazul în speță, are virtutea de a vorbi, din perspectivă est-europeană, despre Holocaust. Despre totalitarism şi rănile lui, răni ce refuză să se închidă. Despre ce a însemnat totalitarismul *atunci* şi despre cum se prelungeşte el în *prezent*. Chiar în pofida voinței noastre.

2. Visky András este un dramaturg maghiar din România care, în copilărie, la vârsta de doar doi ani, a cunoscut ceea ce înseamnă experiența carcerală. Mai exact spus, pe cea a deportării în Bărăgan, dispusă în 1958 masiv de regimul comunist român ca reacție la Revoluția maghiară din 1956 şi la nenumăratele ei ecouri în diversele straturi ale societății româneşti. Vreme de aproape cinci ani, viitorul scriitor a fost surghiunit, împreună cu părinții lui, într-un sat-lagăr de concentrare, din partea estică a Bărăganului. Satul se numeşte Lăteşti, este „perla gulagului românesc", iar pe acolo au trecut şvabi din Banat, funcționari ai vechiului regim, miniştrii de odinioară, soția mareşalului Antonescu, preoți, călugări, rezistenți anticomunişti, dar şi iluştrii reprezentanți ai culturii române, precum Nicolae Balotă, Paul Goma sau Adrian Marino.

În scrierile sale, Visky András are meritul de a fi depus mărturie exact despre „egala apetență pentru crimă a tiranilor ideologici", pe care o invoca în eseul citat mai sus Adrian Cioroianu. Despre ceea ce a trăit dramaturgul în infernul lagărului comunist e vorba în piesa *Julieta*, jucată mai întâi la Teatrul „Thalia" din Budapesta, în regia lui Tompa Gábor şi în interpretarea actriței Szilagyi Enikö, originară din România. Mai apoi, *Julieta* a fost înscenată la Teatrul Național din Cluj-Napoca, în regia lui Mihai Măniuțiu, în stagiunea 2005–2006, protagonistă fiind coregrafa şi dansatoarea Vava Ştefănescu. Textul ca şi spectacolul cu *Julieta* vorbesc despre oameni torturați de oameni, despre teroare ca element fundamental al codului comunist, despre dorința de libertate şi despre imposibilitatea sechestrării memoriei, despre refuzul şi imposibilitatea ştergerii urmelor, oricât de chinuitoare ar fi urmele în cauză.

Scenă din *Vinerea lungă*

Şi tot Visky András a scris textul spectacolului *Vinerea lungă*, o adaptare scenică profund originală a romanului *Kadiş pentru copilul nenăscut* de Kértesz Imre. Spectacol ce a fost montat pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, în regia lui Tompa Gábor, în stagiunea 2006–2007 şi despre care am scris în numărul 1–2 din 2007 al revistei *Teatrul azi*.

Până la un punct, *Născut pentru niciodată* poate fi perceput ca o rescriere mult mai suplă a textului pentru spectacolul *Vinerea lungă*. Situaţia dramatică originară este relativ aceeaşi. Cel numit odinioară „B", rebotezat acum „Bărbatul fără nume", apare pe neaşteptate şi se alătură altor nouă evrei, făcând astfel posibil *Kadiş*-ul, rugăciunea de vineri seară. Mai departe, Bărbatul fără nume devine omul cu memorie, omul chinuit de memorie, omul, esticul care încearcă să uite ororile trăite alături de conaţionalii şi coreligionarii săi într-unul dintre lagărele de concentrare naziste. Însă cum asaltul memoriei se dovedeşte imposibil de stăpânit, o posibilă, aproximată soluţie ar putea fi rememorarea în scris a patimilor trăite într-un loc în care noţiunile elementare de *om* şi de *omenie* au fost suspendate.

În *Născut pentru niciodată*, Visky András elimină din textul de spectacol pasajele împrumutate odinioară din romanul lui Kértesz Imre, scopul acestei operaţii fiind acela de a putea dialoga cu scenele din *Vinerea lungă*. Dramaturgul a încercat şi a izbutit, după cum el însuşi mărturiseşte într-o intervenţie publicată în caietul-program al spectacolului, un dialog cu scenele din *Vinerea lungă*, „transpunând uneori câteva rânduri şi punându-le la încercare într-o altă situaţie, lărgind, într-o oarecare măsură, şi timpul istoric. Ele se privesc una în oglinda celeilalte: cele două piese, piesa şi spectacolul – cel vechi şi cel nou, reprezentaţiile spectacolului. Iar pe lângă cuvintele reintroduse, pe lângă ritm (ritm de rugăciune, de evocare, de incantaţie,

de meditație – *n.m.,* M.M.), piesa nouă reia și tăcerea specifică celei de dinainte; spațiile lăsate goale din această nouă piesă constituie o invitație la continuarea conversației începute și imposibil de terminat". Se cuvine spus că, odată cu clarificările pe care le aduce în spectacol textul de acum, el mai are meritul de a le îngădui actorilor jucarea parcă încă și mai expresivă a elipselor verbale, a tăcerilor.

Mie mi se pare că *Născut pentru niciodată*, prin vorbele și prin tăcerile sale, este, înainte de orice, o piesă despre *imposibilitate*. Despre imposibilitatea de a uita, dar și despre imposibilitatea și chinurile rememorării. *„Nu vreau să îmi amintesc / Măcar că vreau să-mi amintesc, firește"* – sună două dintre versurile cele mai pline de miez din textul lui Visky András. Asertiunea mea de mai înainte rezumă într-un anume fel două atitudini în fața asaltului rememorării terorii. Astfel, dacă, bunăoară, Primo Levi a scris numeroase romane și a dat nenumărate interviuri despre ceea ce a trăit în lagăre, Jorge Semprun a făcut exact invers. În *Scrisul sau viața*, el a povestit cum, într-un moment dramatic al existenței sale, s-a salvat tocmai prin uitarea experienței concentraționare.

Această dublă imposibilitate explică, cred, și paradoxul pe care îl include titlul piesei de acum a lui Visky András. Bărbatul fără nume s-a născut într-un loc și într-un timp, ambele nepotrivite – undeva, într-un lagăr de concentrare. Căci „și la Auschwitz s-au născut copii", așa cum se spunea în *Vinerea lungă*. Dar nici prezentul, clipele de acum, nu îi sunt deloc favorabile. Semn că niciodată nu își va afla liniștea. Semn că nașterea îi va fi pentru totdeauna condamnare. Iată motivul pentru care ia decizia de a pune pe hârtie ceea ce a trăit. Numai că, odată confesiunea încheiată, ea va fi distrusă, moment admirabil tradus în imagini de exemplarul spectacol al lui Tompa Gábor și de minunata trupă a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj.

3. Asemenea textului lui Visky András, spectacolul *Născut pentru niciodată* se situează în oglindă cu viziunea scenică a piesei *Vinerea lungă*. Și, asemenea montării de acum trei ani, cea de acum prilejuiește un spectacol-dezbatere, un spectacol-problemă, un spectacol-eseu dar și un spectacol-metaforă. Un spectacol pentru minte, un spectacol pentru inimă, un spectacol pentru suflet, un spectacol pentru memorie, un spectacol destinat unei reflecții răscolitoare.

La început, pe scenă se află nouă personaje, nouă actori pregătiți pentru a trăi, pentru a juca scena Rugăciunii evreiești de vineri seara. Planșeul scenei (decorurile și costumele îi aparțin Carmencitei Brojboiu) e acoperit de un scris puternic, clasic, cu toc și cerneală neagră. Câteva cuburi de plexiglas sunt utilizate fie drept scaune, fie drept simboluri ale poverii existențiale a personajelor. În centru se află o cutie mare tot din plexiglas – locuința Bărbatului fără nume – în al cărei interior zărim o mașină de scris, cea la care își va dactilografia acesta mărturia. Cele nouă personaje sunt fără cusur interpretate de actorii Péter Hilda, Orbán Attila, Bodolai Balász. Györgyjakab Enikö, Bogdán Zsolt, Galló Ernö, Sinkó Ferenc, Kató Emöke, Salat Lehel. Ei îndeplinesc funcțiile corului din tragedia antică, dar au fiecare și evoluții individuale remarcabile. O mențiune cu totul specială merită secvența din internatul „cu aprobare de la Stat", în care Bogdán Zsolt și Galló Ernö ating virtuozitatea, prin felul în care transpun lașitățile, cedările, instinctele primare, egoismele, temerile ființei umane în fața istoriei potrivnice.

Celor nouă li se alătură Bărbatul fără nume, ființă chinuită, cu o valiză în mână, timid, timorat, speriat, rătăcitor prin propria viață, asemănător întrucâtva unui personaj beckettian, parcă deconectat de la ceea ce înseamnă timp și totuși

Foto: István Biró

Scenă din *Născut pentru niciodată*

DIMÉNY Aron şi PÉTER Hilda în *Născut pentru niciodată*

terorizat de ore. Revenind la rolul pe care l-a mai interpretat în urmă cu aproape trei ani, îmbogăţindu-l, parcă jucând-i mai profund şi mai intens tăcerile, Dimény Áron atinge performanţa prin capacitatea de a aduce pe scenă contopirea dintre chinurile trecutului şi ale prezentului. Dintre trăit şi amintirea acestuia, dintre aievea şi memorie.

Spectacolul creat de Tompa Gábor e spiritual, sugestiv şi limpede, cu metafore cumpănit dozate, cu imagini-forţă abil pregătite şi judicios plasate, cu stări de maximă intensitate. *Născut pentru niciodată* e un spectacol simptomatic pentru ceea ce Patrice Pavis numea în articolul consacrat ediţiei din acest an a Festivalului de la Avignon, cu referire la montarea clujeană, „regia bine făcută". Montarea are o cadenţă ireproşabilă şi o melodie neliniştită, potenţată de calitatea ilustraţiei muzicale a cărei alegere se datorează regizorului. Şi, după cum anticipam, reprezentaţia se încheie printr-o imagine-şoc, înzestrată cu un teribil plurisemantism. Bărbatul fără nume lipeşte pe pereţii camerei sale confesiunea posibil izbăvitoare, iar dintr-odată, din podul scenei ţâşnesc şuvoaie de apă ce acoperă deopotrivă personajele, dar şi mărturia. Numai că, dacă priveşti cu atenţie, observi că apa provine din nişte dispozitive asemenea unor duşuri, care nu pot să nu te ducă cu gândul la duşurile morţii. Semn că din nou memoria copleşitoare îşi ia partea.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – Născut pentru niciodată **de Visky András. Un spectacol de Tompa Gábor. Dramaturgia: Visky András. Decorul şi costumele: Carmencita Brojboiu. Coregrafia: Vava Ştefănescu. Ilustraţia muzicală: Tompa Gábor. Cu: Dimény Áron, Péter Hilda, Orbán Attila. Bodolai Balász, Györgyjakab Enikö, Bogdán Zsolt, Galló Ernö, Sinkó Ferenc, Kató Emöke, Salat Lehel. Data premierei: 30 septembrie 2009.**

Călin CIOBOTARI

Ce e de făcut cu Teleghin?

(Studiu de personaj)

Teleghin –
Daniel PETRESCU

Aparent, Teleghin pare a fi un personaj de figurație în *Unchiul Vanea*. Are doar douăzeci şi trei de replici, prezent însă în toate cele patru acte. Pare să nu influențeze decisiv destinul personajelor, țesătura relațiilor dintre ele, sau „aranjarea“ în pagina scenei a situațiilor. Eşti tentat să-l consideri ca pe o breşă de destindere a atmosferei cehoviene, un personaj-crenel în zidăria densă şi apăsătoare a piesei. Simți, totuşi, că îți scapă ceva la acest domn umil, simți că fiecare frază a sa este una cu rost, că în fiecare cuvânt al său se îmbrâncesc, într-o aglomerație de nedescris, multe alte cuvinte ce rămân nerostite.

De ce îl foloseşte Cehov? Care e funcția lui Teleghin în „organigrama“ de stări şi fapte ale *Unchiului Vanea*? Cum ar trebui abordat acest personaj? Ce e de făcut cu acest Teleghin care cântă la chitară, vorbeşte uneori aiurea şi stârneşte ironiile băcanilor din ținuturile ruseşti?

Posibile răspunsuri la astfel de întrebări îşi propune demersul de față, printr-o inventariere a replicilor lui Teleghin, a oglindirilor acestuia în ochii celorlalte personaje şi, nu în ultimul rând, a sumarelor didascalii cehoviene.

„Eu, Maria Timofeevna, fie că m-aş plimba pe câmp sau într-o grădină la umbră, fie că aş privi masa asta, simt întotdeauna o fericire nespusă. Vremea e minunată, păsările cântă, trăim în pace şi bună înțelegere... ce ne mai trebuie?“. Replica aceasta, Teleghin o dă imediat după ce Voinițki afirmă despre Elena Andreevna că e frumoasă. Teleghin nu se adresează, însă, lui Voinițki, ci Mariei, care nu-i va răspunde, lăsându-şi fiul să viseze în continuare la frumusețea Andreevnei. Fraza lui Teleghin apare astfel ruptă de context şi lipsită de sens în întregul discuției. De ce simte nevoia Teleghin să facă o asemenea afirmație, mai ales că, în mod evident, nu Mariei i se adresează cu adevărat, ci tocmai lui Vanea? Îi vorbeşte despre fericirea lucrurilor simple, despre bucuria de a trăi în mijlocul naturii, părând că intuieşte nefericirea acestuia. Enunțurile sale par consolatoare, iar acel *„ce ne mai trebuie?“* este un îndemn la acceptarea vieții aşa cum e ea.

Teleghin apare astfel ca un înțelept pus în contrapartidă cu Vanea. Cumințenia lui ontologică este în deplină antiteză cu zbuciumul metafizic al celuilalt.

În fond, Teleghin poate fi gândit de la acest început ca un anti-Vanea, ori, mai degrabă, ca un Vanea ajuns la împăcare cu sine, dacă nu chiar ca o conştiinţă mai bună a lui Vanea.

În acelaşi act întâi, la mică distanţă, când Voiniţki vorbeşte despre fidelitatea falsă a Elenei Andreevna, Teleghin intervine din nou, de data aceasta adresându-i-se direct lui Vanea: *„Vanea, nu-mi place când te aud vorbind aşa. Zău! Spun drept... Şi femeia care-şi înşală soţul, ca şi bărbatul care-şi înşală soţia, nu sunt oameni de credinţă. Asemenea oameni sunt în stare să-şi trădeze şi ţara“.* Din nou, discurs de înţelept, în care pledoaria pentru credinţa în Dumnezeu se îmbină cu cea pentru patrie. Suntem la 1900, într-o Rusie cu o ortodoxie profundă şi cu un naţionalism puternic conturat; iată de ce, importanţa cuvintelor lui Teleghin este imensă; el pare a se face purtător de cuvânt a ceea ce s-ar numi spiritul rus, adevăratul, echilibratul, unicul spirit rus. Cum ideea aceasta se desprinde de la primele pagini ale piesei, poate reprezenta o potecă pe care să mergem în continuare prin ţinuturile încă mlăştinoase ale personajului.

Că Teleghin este construit în antiteză cu Vanea rezultă din cele patru contrareplici pe care i le dă acestuia: *„Lasă-mă să vorbesc, Vanea“*; *„Vanea, nu-mi place când te aud vorbind aşa“*; *„Vanea, frăţioare! Să nu mai vorbeşti aşa!“*, *„Nu se cade să vorbeşti astfel, Vanea, nu se cade...“*. Subtextual, sunt adâncite ideile de mai sus, prioritar aceea că Teleghin ar fi conştiinţa trează a lui Vanea.

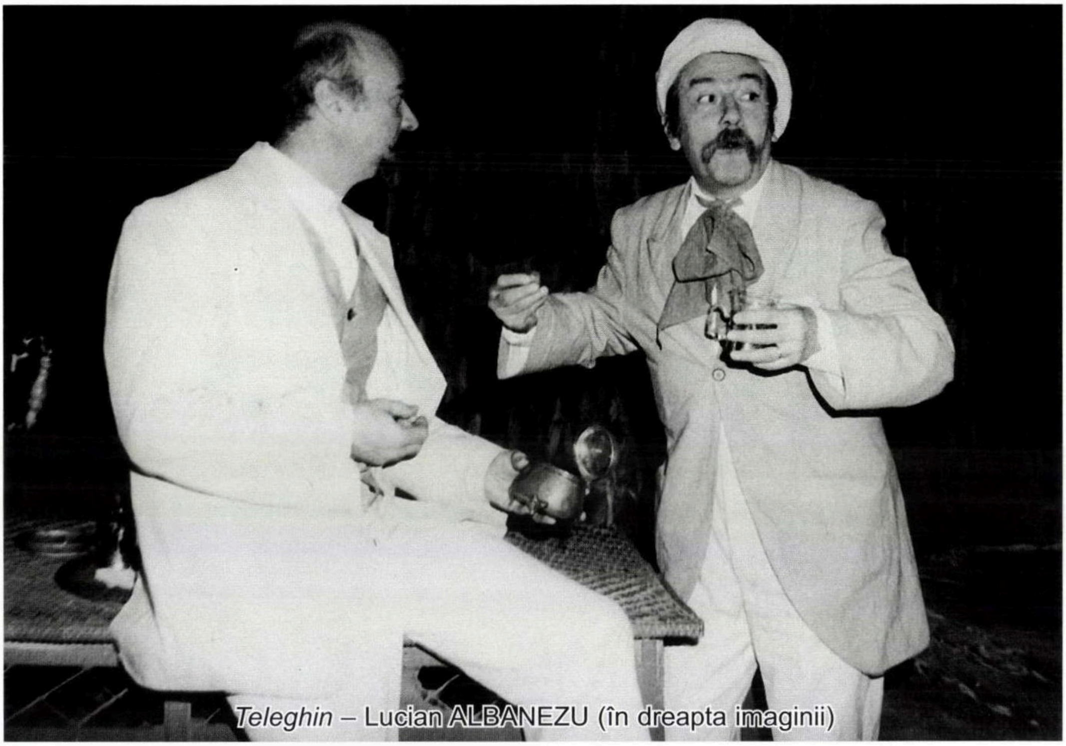
O altă replică relevantă: *„Am pierdut fericirea, dar mi-am păstrat mândria“*. Este o contradicţie flagrantă între acel iniţial *„simt o fericire nespusă“* şi acest *„am pierdut fericirea“*. De ce această contradicţie? Scăpare cehoviană? Greu de crezut, cu atât mai mult cu cât vecinătatea de text a replicilor este suficient de mare încât contradicţia să poată fi remarcată cu uşurinţă de cititor sau de spectator.

Teleghin – Ion MARIAN (în dreapta imaginii)

Aşadar, este sau nu fericit Teleghin? Este vorba aici despre două tipuri de fericire. În primul caz, avem de-a face cu o fericire esenţială, rezultată dintr-o profundă rezonare cu viaţa, cu natura, cu propria condiţie de om aparţinând unui ansamblu cosmic. În al doilea caz, se vorbeşte despre fericirea socială, fericirea „instituţionalizată", rezultată din întemeierea unei familii, o fericire superficială şi epidermică, de suprafaţă, efemeritatea ei fiind indicată de constatarea lui Teleghin ce urmează imediat şi face referire la aparenta fericire a fostei lui soţii: *„Tinereţea i s-a dus; frumuseţea, sub puterea legilor firii, i s-a ofilit, omul pe care-l iubea a murit... Ce i-a rămas?"*.

Mai e de observat că este a doua sa replică ce se încheie cu o întrebare retorică. După *„ce ne mai trebuie?"*, acest *„ce i-a rămas?"*. Replicile ar putea fi contopite într-una singură: *„Ce-i mai trebuie omului după ce nu i-a rămas nimic?"*, caz în care discursul teleghinian ar deplasa accentul pe o meditaţie filosofică asupra omului, în măsură să funcţioneze ca un contrapunct pentru disperarea existenţială în care se află Vanea. Retorismul acesta conferă o tentă de generic, de voce în ecou, de adresare către toată lumea şi către nimeni.

Unele dintre replicile lui Teleghin funcţionează, de fapt, ca ecou de întărire al replicilor celorlalte personaje. Serebreakov constată că priveliştile sunt minunate, Teleghin întăreşte: *„Într-adevăr, deosebite, excelenţă!"*, Sonia observă că *„ceaiul ăsta e rece"*, Teleghin completează tautologic că *„samovarul s-a răcit aproape de tot"*; se plânge Serebreakov de sănătate, o face imediat, solidar, Teleghin: *„Nici eu, excelenţă, nu mă simt tocmai bine"*. Marina constată că nu a mâncat de mult tăieţei, Teleghin confirmă: *„Da, cam mult de când nu s-au mai gătit la noi tăieţei"*. Care ar fi subtextul acestui comportament, în condiţiile în care „textul" e clar (dorinţa lui Teleghin de a fi în acord cu toată lumea)? Un sentiment de difuz, de existenţă difuză, o voce mai


Teleghin – Lucian ALBANEZU (în dreapta imaginii)

degrabă interioară decât exterioară. Ecourile vocii lui Teleghin reprezintă ecouri ale trecerii prin lume a personajelor, dar nu numai atât. Ele sunt reverberații sonore ale unui duh plutind peste ape, spiritul rus cântându-şi povestea, istoria în surdină...

Senzația de surdină este accentuată de unele indicații ale lui Cehov, intim legate de personajul în discuție, şi, mai mereu, îmbrăcate în veşmintele unei melodicități ce însoțeşte constant personajul. Iată didascaliile cu pricina: *„Teleghin îşi acordează chitara"; „Teleghin cântă o polcă"; „Teleghin loveşte strunele chitarei şi cântă o polcă"* (actul întâi). *„Intră Astrov [...] După el, Teleghin cu chitara", „Teleghin cântă în surdină"; „Teleghin cântă încet"* (actul al doilea). *„Teleghin intră în vârful picioarelor, se aşază lângă uşă şi-şi acordează încet chitara". „Paznicul bate toaca. Teleghin cântă încet din chitară [...]"* (actul al IV-lea).

Dar de ce cântă Teleghin? O fi acesta cântecul de lebădă al spiritului rus, ori poate torsul acelui spirit al istoriei despre care vorbea Hegel? Nu cumva cântecul lui Teleghin, alternând între lentoarea surdinei şi vitalismul polcilor, reprezintă tocmai fundalul sonor al istoriei care îşi respiră faptele, al istoriei care îşi trăieşte, prin efemere personaje, zvâcnirile, pulsațiile? Şi ar mai fi o întrebare. De ce actul al III-lea este singurul act în care Teleghin nu cântă? Poate pentru că gravitatea faptelor din acest act atrage după sine acea ieşire din matcă a lucrurilor („Time is out of joint" – *Hamlet*), acea ieşire radicală din țâțâni, ce duce la blocajul spiritului, la încremenirea mută în fața dezastrului. Spiritul rus, reprezentat de Teleghin, amuțeşte vreme de un act. Este bulversat, e *„emoționat"* şi *„buimăcit", „tulburat"* (cele trei didascalii ale lui Cehov referitoare la Teleghin cel din actul III). Şi spiritul rus va ieşi din decor, nemaiputând suporta cum oamenii se leapădă de el. O spune clar Teleghin: *„Nu mai pot suporta... nu mai pot!... Plec"*. Îşi va relua simfonia după ce răul va fi îndepărtat, îngropat în întunecimi de pivniță şi de conştiință. Dar, despre asta ceva mai încolo.

Teleghin – Radu NICOLAE (în dreapta imaginii)

Uneori, celelalte personajele simt nevoia adâncă de a-şi acorda existenţa după acest cântec. Mai cu seamă în actul al II-lea, ca într-un fel de sumbră premoniţie a faptelor din actul următor. Ele cântă sau îşi doresc să cânte ca şi cum ar încerca să-şi pună ordine în viaţă şi în gânduri, să-şi (re)armonizeze existenţele în funcţie de diapazonul spiritului rus de care s-au îndepărtat şi pe care nu-l mai aud. Să revedem acele locuri: *„Se aude paznicul bătând toaca"*; *„În grădină paznicul bate toaca şi cântă ceva"*; „[Astrov] *punându-şi mâinile în şold cântă încet"*, apoi Elena Andreevna: *„Aş vrea să cânt la pian… Aş cânta ceva…"* şi *„De mult n-am mai cântat la pian. Am să cânt şi am să plâng"*. Atunci când nu cântă, personajele îndeamnă la cântec. De trei ori îi spune Astrov lui Teleghin să cânte. Este o formidabilă nevoie de cântec: *„Cântă"*, *„Cântă, Ciupitule"*, *„Cântă, îţi spun!"*. Aceeaşi necesitate o resimte şi Sonia, care de două ori o îndeamnă pe Elena să cânte la pian, pe final de act doi. Însă este prea târziu. Vremea cântecului a trecut. O spune chiar Teleghin, indirect, atunci când, în actul II, Astrov, ameţit de băutură, îi solicită să cânte: *„Din toată inima pentru tine, drăguţule, dar înţelege odată că dorm toţi ai casei!"*. Replica este interpretabilă într-un invers de subtext: *„Ce sens are să cânt, când dorm toţi ai casei?"*, sau, şi mai adânc: *„Ce sens are cântecul atunci când nu mai e nimeni să-l audă?"*.

Pentru că acum este vremea când *„Fereastra se zguduie de vânt"* (melodicitate funestă a naturalului), acum e vremea când *„Nu-i voie* [a cânta]*"*, transmite Serebreakov prin Sonia, vremea când paznicul ce bate toaca este oprit de Elena Andreevna (*„Nu mai bate. Boierul e bolnav."*), iar paznicul va decide să plece, cu un ultim impuls spre cântec, comprimat în fluieratul câinilor săi (*„De-i aşa, plec."*). Lumea rusă rămâne descoperită, rămâne fără pază, căci paznicul a plecat. Răul poate intra în scenă, unde, vreme de un act, îşi va face de cap. Abia la final, când totul se ameliorează, cântecul va reveni, firav, neaşteptat parcă, în ultimele indicaţii

Teleghin – ORBAN Attila (în stânga imaginii)

ale lui Cehov, punctând o geografie a simplității și a liniștii de după furtună: „*Paznicul bate toaca. Teleghin cântă încet din chitară, Maria Vasilievna scrie pe marginea broșurii, Marina împletește la ciorap*“. Seara de toamnă cade alene, tandru și izbăvitor peste lume, în sunet de toacă și de chitară. Și-ți vine să te întrebi, precum se întreabă Teleghin în actul întâi: „*Ce ne mai trebuie?*“.

Oricum, interesantă circularitatea cântecului din *Unchiul Vanea*, cu un act întâi în care „*Teleghin cântă o polcă. Toți ascultă în tăcere*“, cu un act doi în care oamenii resimt acut nevoia să cânte, dar nu reușesc, cu un act trei în care dezbinarea a alungat cântecul, și, în fine, cu un act patru în care cântecul revine.

„*Acum locuiesc pe proprietatea dumneavoastră și, dacă ați binevoit să observați, iau în fiecare zi masa la dumneavoastră*“, îi spune Teleghin Elenei Andreevna, care tocmai îi stâlcise numele. Fraza aceasta, absolut informativă în primă instanță, este de o profunzime uluitoare. Pare rostită nu de un om, ci de o entitate în care stranietatea se îmbină cu familiaritatea, iar toate depărtările lumii își dau întâlnire într-o frântură de imediat.

Teleghin pare aici un duh, o spectralitate glăsuitoare care își anunță prezența, o fantomatică apariție care, dacă nu și-ar anunța prezența, ar trece neobservată. În ciuda indiciilor spațio-temporale destul de ferme – „*acum*“, „*în fiecare zi*“, „*proprietatea dumneavoastră*“ – replica are o nuanță subtilă de vastă și paradoxală generalitate. Teleghin pare, în mod ciudat, că, cel puțin ipotetic, arheic, poate locui pe o infinitate de alte proprietăți, în diferite segmente de temporalitate, și că, oarecum întâmplător, „acum“ s-a nimerit a fi aici.

Analiza subtextuală a replicii întărește una dintre ideile enunțate mai sus. Teleghin este mai mult decât proprietarul scăpătat, tolerat și neluat în serios de cei din jur. Teleghin e spiritul rus scăpătat și trist, care bântuie pe moșiile decadente

Teleghin – SINKO Ferenc

ale unei Rusii de nerecunoscut (a se vedea şi discursurile critice ale lui Astrov referitoare la ce a ajuns Rusia), spiritul rus, *„ciupit“*, ciugulit de vulturii prometeici ai pierzaniei, spiritualitatea slavă care continuă să existe, spectral, difuz, în tot şi în toate, prezent pe „proprietatea dumneavoastră“, prezent la masă şi în imediata vecinătate a omului rus, însă nerecunoscut de acesta, de omul acesta desacralizat care îi stâlceşte numele, ba chiar îl porecleşte („Ciupitule“, i se spune lui Teleghin, sau „linge-blide“). Aşa cum îşi formulează Teleghin replica, îmi aminteşte de poveştile româneşti, în care Dumnezeu / sacrul se preumbla pe pământ, deghizat în zdrenţe de moşneag, nerecunoscut, tratat cu dispreţ, expediat în zonele unui profan lamentabil şi tot mai degradat.

În treacăt fie spus, ar fi interesantă o montare a *Unchiului Vanea*, în care fraza aceasta să fie reluată la începutul fiecărui act, sau, dimpotrivă, la sfârşitul fiecărui act, rostită în registre şi tonalităţi diferite (spaimă, optimism, îngândurare, resemnare, deplină tristeţe etc.). Aceeaşi frază să puncteze finalul spectacolului, însoţită fiind de acea întrebare retorică a lui Teleghin din actul I: *„Ce ne mai trebuie?“*.

În actul IV, Teleghin ascunde pistolul (simbol al conflictului, al zgomotului distonant – *„Poc!“*). Îl ascunde în pivniţă. I-o spune Marinei, *„în şoaptă“* (indicaţie de autor). Spiritul rus a îngropat securea războiului, nu a putut s-o distrugă, a reuşit doar s-o ascundă, într-un provizorat mai mult sau mai puţin de durată. Pivniţa indică dedesubtul, subteranul, subconştientul.

Abia acum, abia când răul a fost îndepărtat, abia acum a sosit vremea simplităţii, râvnita şi izbăvitoarea simplitate, aşa cum este ea simbolizată de depănarea unui scul de lână pentru ciorapi, ori de nostalgia tăieţeilor (*„Da, cam mult de când nu s-au mai gătit la noi tăieţei.* Pauză. *E cam mult!“*).

În acelaşi act patru, Teleghin va comenta plecarea elementelor disturbatoare (Elena Andreevna şi Serebreakov), punând-o sub semnul sorţii (*„Asta înseamnă că soarta nu le-a hărăzit să trăiască aici“).* Teleghin mai spune însă ceva, un enunţ care, aparent, îl aruncă în ridicolul tautologiei: *„O predestinaţie fatală“.* Ridicolul e tăiat de rostirea acestei replici în cheie ironică, acea ironie ontologică, ba chiar o ironie a divinităţii, despre care au vorbit nu odată filosofiile existenţialiste.

La fel, ridicolă poate părea referirea la *„penelul lui Aivazovski“*, ca o încercare de a descrie *„zarva de adineauri“.* Dar referinţa la pictorul contemporan lui Cehov nu este întâmplătoare. La acea vreme, Ivan Konstantinovici Aivazovski era celebru pentru mările sale în furtună şi, mai ales, pentru paleta uluitoare de modificări cromatice pe care le imprima acelor mări. Compararea întâmplărilor din actul trei cu peisagistica marină adânceşte şi subliniază gravitatea respectivelor întâmplări.

Celelalte personaje pot fi analizate, la rândul lor, în funcţie de relaţia cu Teleghin, şi, conform acestei interpretări, cu spiritul rus întrupat de Teleghin. Vom putea observa, astfel, că singurele personaje care nu au dezertat de la acest tip de spiritualitate sunt cele care îl tratează cu blândeţe pe Teleghin: Sonia şi bătrâna dădacă Marina. Iată ce spune **Sonia** despre Teleghin: *„Ilia Ilici e ajutorul nostru. Mâna noastră dreaptă.* (Afectuoasă). *Naşule, să-ţi mai pun o ceaşcă, naşule?“*, replică ce ar putea fi tradusă astfel: *„Spiritul rus e ajutorul nostru. Mâna noastră dreaptă. Să-ţi mai torn o ceaşcă de credinţă în tine, spirite al Rusiei întru care ne-am botezat?“.*

Apoi, **Marina**, bătrâna care i se adresează cu apelativul „tătucule“, consolându-l când oamenii îl numesc *„linge-blide“*: *„Da' nu-l lua în seamă, tătucule! Toţi lingem blidele lui Dumnezeu!“*, asta în timp ce, în actul întâi, „spiritul“ se aşază lângă Marina, ca într-un fel de tacită recunoaştere (indicaţia lui Cehov – *„Teleghin se aşază la masă, lângă Marina“*).

Sonia şi Marina par, într-adevăr, singurele personaje care nu au abdicat de la un anumit fel de a fi pe care îl clamează Cehov, singurele care, în spatele resemnării, ascund comorile sacrificiului, devotamentului, bunătăţii umane în formă pură.

Serebreakov i se plânge, ca şi cum i-ar cere socoteală (*„Cu boala, Ilia Ilici, te mai poţi împăca, îţi mai trece. Dar cu ceea ce nu mă pot împăca defel e cu rânduiala vieţii la ţară! Am impresia c-am căzut de pe pământ pe-o planetă străină“*).

Elena Andreevna încearcă o relaţie de complezenţă cu un personaj pe care nu-l (re)cunoaşte şi căruia îi confundă numele („Ivan Ivanâci“, în loc de „Ilia Ilici“).

Vanea îl repede mereu, expeditiv, pe Teleghin, desconsiderându-l şi refuzând apropierea de ceva familiar: *„Ţine-ţi gura, Ciupitule!“*; *„Lasă, Ciupitule. Acum vorbim de treburi serioase... Ne-o spui mai târziu...“*; *„Lasă-mă-n pace!“.*

Astrov îi vorbeşte de fiecare dată imperativ, folosindu-se de el ca de un servitor, ori ca de un instrument: *„Cântă, Ciupitule!“* şi *„Spune, Ciupitule, să înhame şi caii mei“.*

Maria Vasilievna, complet indiferentă, nu-i adresează lui Teleghin nicio replică pe parcursul celor patru acte.

În concluzie, destinul lui Teleghin este decriptabil şi altfel decât destinul unui proprietar scăpătat. Femeia ce l-a părăsit cândva este tocmai Maica Rusia, care a preferat nu un alt bărbat, ci un anti-spirit rus. Din mariajul acesta nu au rezultat *„doi copii“*, ci progeniturile de gândire şi făptuire ale contemporaneităţii cehoviene. Spiritul rus a continuat să iubească Rusia – *„nu m-am abătut de la datorie. O iubesc şi acum“*; s-o ajute – *„o ajut cu ce pot şi i-am dat toată averea“*; însă acum o deplânge: *„tinereţea i s-a dus; frumuseţea, sub puterea legilor firii, i s-a ofilit“.* În fine, Teleghin nu este doar „naşul“ Soniei, ci un naş universal, un botezător întru spirit. Unchiul lui Teleghin, acela de la care a fost cumpărată moşia, poate fi chiar „Uncheşul“, Cel de la care sunt toate moşiile şi tot ce este: Dumnezeu.

PRAFUL DE PE SCÂNDURĂ

Theodor-Cristian POPESCU

Asociația actorilor profesioniști din România

Este pe cale să se înființeze! Mă bucur enorm şi salut apariția ei cu entuziasm.

Doar ce scrisesem în această revistă[1] că ar fi fost demult timpul să înceteze exploatarea de tip sclavagist a actorilor din România, când aflu că un grup dintre ei inițiază o asociație de tip sindical care să le apere drepturile.

Ar fi foarte util să contacteze actorii români care lucrează în regim profesionist în alte țări, ca să înțeleagă concret cum funcționează o asemenea organizație. La fel de util ar fi, cred, să fie contactate organizațiile profesionale ale actorilor din alte țări foste comuniste, ca să se afle cum se descurcă într-un sistem ce combină teatre subvenționate cu angajați permanenți (dar şi colaboratori) cu companii ce folosesc actori liber-profesionişti (dar şi angajați ai unor teatre de stat în regim de colaborare).

În ceea ce mă priveşte, îndrăznesc să formulez aici câteva observații generale, bazate pe apartenența mea la organizațiile profesionale care îmi sunt accesibile prin cealaltă cetățenie a mea, cea canadiană.

Înscrierea într-o astfel de asociație e un pas major în cariera unui actor.

În Canada, accesul se face printr-un sistem de credite acumulate în urma rolurilor cu contract profesional în teatru şi film care te trec după un timp de la categoria „stagiar" sau „debutant" la membru cu drepturi depline. Responsabilitatea unui actor ce aderă la o asemenea asociație e totală, căci, odată intrat sub o astfel de umbrelă, ai numeroase drepturi, dar şi obligații stricte. Principalul drept este acela de a fi remunerat pentru activitatea profesională depusă, conform contractelor-tip negociate de asociație cu organismele grupate în diverse asociații ale producătorilor (în general, în funcție de dimensiunea bugetului/subvenției şi numărul locurilor în sala de spectacol). Nu poți obține acelaşi onorariu de la o companie mică sau de la un teatru cu subvenție mare, într-o sală cu 40 de locuri ca într-una cu 800. Dar eşti întotdeauna plătit. Toate contractele se înregistrează şi se trec prin această asociație. E urmărită vânzarea biletelor, căci actorii primesc şi un procent (cu un minimum garantat) din acestea. Un producător care nu plăteşte la timp, nu mai primeşte permisiunea să angajeze actori profesionişti. Filmele şi emisiunile TV sunt obligate prin contract să vireze drepturile de autor ale interpretului de câte ori difuzează sau revând produsul muncii lor, din nou cu un minimum garantat, iar asociația urmăreşte ca acest lucru să se întâmple în realitate, banii trecând prin conturile ei. Producătorii sunt obligați să participe la constituirea fondurilor de pensii, a asigurărilor medicale, a asigurărilor în caz de accident, etc. Circulația banilor exclusiv

[1] Vezi această rubrică în *Teatrul azi*, nr. 8–9–10/2009.

prin conturile asociației asigură eliminarea întârzierilor de plăți (atât de frecvente în România), căci asociația chiar are puterea şi mecanismele să impună penalități pentru întârzieri. Sunt reglate în detaliu multe lucruri, ca de exemplu numărul minim de ore de odihnă între două zile de repetiții sau pontarea orelor petrecute pe platou chiar dacă nu se filmează. Un actor profesionist convocat la o filmare e plătit minimum opt ore, chiar dacă a filmat trei. Se merge uneori până la precizarea dimensiunii minime a mesei de machiaj într-o cabină de teatru, etc. Poate părea absurd, dar nu e: pentru prestații profesioniste, trebuie oferite condiții profesioniste. Asociația organizează şi numeroase stagii profesionale, cum ar fi cursuri de actorie de film. Aici ar fi mult de lucru la noi, căci filmul românesc a luat în ultimii ani un avânt puternic, dar numeroşi actori români de teatru au fost foarte sumar sau deloc pregătiți în şcoală pentru jocul în fața camerei de filmat. Invitarea regizorilor de film (care aşteaptă de la actori alte mijloace decât cele folosite la teatru) să conducă astfel de ateliere profesionale i-ar pune şi pe aceştia în situația de a descoperi actori noi, în special din afara Bucureştiului, care se deplasează foarte rar sau deloc la probe de film. Asociația ar trebui să centralizeze şi să trimită un buletin informativ cu data şi locul audițiilor şi probelor, prin care membrii ei să fie la zi cu toate oportunitățile profesionale. În plan fiscal, ar trebui obținut ca numeroase cheltuieli ce țin de chirie, electricitate, telefon, internet, transport, etc. să fie considerate profesionale şi deduse de la impozit (total sau parțial). Spre exemplu, un actor devenit membru al Canadian Actors Equity Association sau Union des Artistes (după limba în care lucrează) se comportă față de organismele fiscale ca o persoană fizică autorizată, fără a fi nevoit să se înregistreze ca atare.

De partea lor, principala obligație a actorilor este să nu accepte prestații profesionale remunerate sub standardele negociate. Aici va interveni probabil principala spaimă a noilor membri în România. Un actor, prin natura sa, îşi doreşte mult să profeseze şi se luptă pentru a dobândi un rol. Acest lucru îl face vulnerabil, căci în general se ataşează rapid de proiectul la care participă, iar aspectele pecuniare devin secundare. Ba chiar există, pentru mulți, o mare jenă în a discuta aceste aspecte. Dar tocmai de aceea un contract-tip negociat de o asociație profesională va contribui la apărarea demnității unui actor şi va elimina multe situații realmente penibile în care producătorii le propun actorilor spre acceptare onorarii ridicole, mizând pe dorința lor de a profesa şi pe teama de a nu mai fi solicitați dacă se dovedesc prea dificili (contractul-tip stabilind minimul, nu maximul, deci limitând negocierea în jos, nu în sus).

Va fi enorm de lucru. O asociație a actorilor profesionişti din România va trebui să deschidă două fronturi la fel de dificile. Pe de o parte, va trebui să lupte cu organisme ale statului care sunt cel mai adesea indiferente față de oricine nu negociază de pe poziții de forță cu ele. Va trebui să înțeleagă şi să protejeze drepturile legale deja existente (prin legea dreptului de autor, de exemplu, o lege extrem de importantă) şi să aibă inițiative legislative noi. Pe de altă parte, va trebui să convingă actorii români, de multe ori prea orgolioşi, suspicioşi sau dificili unii cu alții, să îşi apere împreună statutul de profesionist, fiind solidari dincolo de părerea personală a unuia față de altul. Şi să se alieze cu organismele existente care au inițiat deja programe şi proiecte cu componentă socială pentru actori, cum e UNITER.

Le doresc tuturor să găsească generozitatea şi curajul de a aduce această profesie în acord cu anii pe care-i trăim.

MEMORIA TEATRULUI

Claudia DIMIU

VASILE ENESCU, regizor al cuvintelor

Până să devină exportator de regie de mare clasă (marca Andrei Şerban, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Tompa Gábor, Silviu Purcărete), teatrul românesc a funcţionat cu spectacole alcătuite de destul de mulţi actori, de destul de puţini regizori. Nu fiecare cronică dramatică deplânge situaţia scenelor româneşti lipsite de priceperea unui artist special format şi însărcinat cu realizarea spectacolelor, dar foarte des citim printre rânduri că deprinderea directorilor de teatre de a-şi gratula actorii mai afirmaţi cu această funcţie nu duce la rezultate prea bune, cum a fost cazul cu *Un duşman al poporului* de Ibsen (piesă montată în 1912) sau cu *A doua tinereţe* de Mihail Sorbul, în 1922. Liviu Rebreanu, încântat de abordarea dramaturgului norvegian, nu are cuvinte bune despre spectacol. În numai câteva rânduri, el spune cam cum s-a muncit cu actorul: „Mă rog, doi stau la o masă, în stânga, şi vorbesc; unul se scoală, dă o raită prin fundul scenei şi se aşază la masa din dreapta; celălalt se scoală şi el, dă o raită prin fundul scenei şi se aşază la masa din dreapta; cel dintâi se scoală din nou, dă o raită prin fundul scenei şi se aşază iar la masa din stânga; cel de-al doilea, de asemenea. Ce vreţi mai convenţional?" (Rebreanu, *Opere alese* vol. V, Antologie, note şi bibliografie de Nicolae Liu, Editura pentru Literatură, 1961, p. 374). Cu ocazia montării piesei lui Mihail Sorbul, marele romancier notează: „Teatrul Naţional şi-a dat toate silinţele să reprezinte în condiţii deosebit de bune noua piesă a d-lui Sorbul. Teatrul avea încredere în *A doua tinereţe* şi prin urmare a distribuit-o actorilor celor mai de seamă, i-a făcut decor nou, a repetat-o cu multă râvnă şi a poftit la premieră familia regală. Numai regizor a uitat să-i deie şi, iată, lipsa aceasta a omorât piesa şi toate strădaniile teatrului...". Persoana care s-a ocupat de înfăţişarea piesei *A doua tinereţe* pe scena Teatrului Naţional „s-a complăcut într-o melodramatizare peste puterile unui spectator oricât de indulgent. În loc să estompeze ascuţişurile, să «bemoleze» atmosfera, a dat frâu liber instinctelor răcnitoare ale actorilor, transformând piesa în nişte întreceri «tragice» lamentabile. Şi baremi în aceasta de-ar fi fost o armonie! Dar nu. Fiecare actor şi-a scos din sertar «individualitatea artistică». Alături de sforţările zgomotoase şi în stil de tragedie populară ale unora stătea jocul naturalist al altora, concentrarea nervoasă sau bonomia naţională a celorlalţi, alcătuind împreună un *galimatias* teatral fără pereche. Teatrele noastre, ca şi actorii în general, consideră pe regizor drept o cantitate neglijabilă. Fiecare actor român se crede regizor, închipuindu-şi că activitatea regizorului se reduce la «sofaua în dreapta, masa cu scaunele în stânga»". (Liviu Rebreanu, *loc. cit.*, pp. 520–521). Autorul celor două cronici din care am citat are delicateţea să nu dea numele actorilor-regizori: Petre Sturdza şi, respectiv, C.I. Nottara, deoarece pe amândoi îi preţuieşte ca actori.

Evoluţia teatrului nostru de la spectacolele *pipernicite* de care vorbea într-un rând Ion Sava, sau de la cele cu actorii mişcându-se stângaci şi fără noimă, s-a făcut oarecum rapid. Ea s-a datorat unor oameni care, bazaţi pe talentul, pe acuitatea simţului lor estetic, pe experienţa dobândită ca spectatori ai teatrului nostru

şi ai celui străin aflat în turnee pe la noi şi mai ales pe ceea ce „prindeau“ de la câte un maestru (Paul Gusty de la Mihail Pascaly, Ion Sava de la Aurel Ion Maican, Vasile Enescu de la Alexandru Davila şi, mai târziu, Soare Z. Soare şi Haig Acterian de la Reinhardt) s-au încumetat să se dedice artei punerii în scenă. Prin ei, teatrul nostru a evoluat de la etapa *montărilor („sofaua în dreapta, masa cu scaunele în stânga“)* la etapa *punerilor în scenă*. Dacă ținem seama că teatrul nostru s-a ivit

târziu (în 1935 se sărbătorea împlinirea unei biete sute de ani de teatru românesc!), iar învățământul de regie şi mai târziu, e extraordinar că ne-am impus ca mare putere teatrală în mai puțin de un secol şi jumătate...

Pe cei mai mulți practicieni ai scenei îi aduce în teatru o vie dorință de a se manifesta pe scenă, un talent izbucnit precoce. Pe Vasile Enescu, ocupant timp de decenii al unui post de regizor artistic în Teatrul Național din Bucureşti, l-a mânat într-acolo un alt fel de talent, talentul de *caligraf*. De pe când era elev de liceu, este recomandat Teatrului Național pentru a copia/scoate roluri. Se ştie că, pe atunci, în absența unor mijloace de multiplicare a textelor care urmau să fie puse în scenă, actorii primeau copii de mână conținând nu piesa întreagă, ci doar rolurile ce le reveneau. Într-un interviu din 1928, Vasile Enescu – *Enice*, cum îi spuneau apropiații – îşi amintea că devenise „copietor de roluri pe gratis". Ca atare, putem spune că Vasile Enescu era, încă de tânăr, omul scrierii frumoase a cuvântului, după cum, când va deveni regizor, va fi omul rostirii lui frumoase, evocatoare, expresive, clare, nuanțate, ritoase...

Interviul intitulat *Cu d-l Vasile Enescu despre el şi despre alții* (*Rampa* din 30 aprilie 1928) conține prețioase mărturii despre alții – despre Al. Davila, lângă care s-a format ca regizor, şi despre George Diamandi care l-a încadrat în Teatrul Național în postul de regizor. Davila i-a cerut directorului Teatrului Național, Ştefan Sihleanu, un băiat care să-i copieze piesa recent înaintată teatrului şi Ştefan Sihleanu i l-a recomandat pe caligraf. Aşa s-au cunoscut. Când Davila şi-a creat propria companie teatrală l-a luat şi pe Enice, ca asistent de regie (am zice azi), ca aghiotant al său, cum zicea autorul lui *Vlaicu Vodă*. Când N. Constantinescu publica interviul în rubrica respectivă, Vasile Enescu avea o vechime de peste un sfert de veac în teatru. Incitat să definească meseria de director de scenă, Vasile Enescu spune: „Refuz maniera! Desigur că publicul, vorbesc de marele public, nu de cel inițiat, înțelege prin punere în scenă: decor, figurație, mobilă, recuzită, cor şi lampioane. Aranjarea dibace a acestor elemente îl face să spună câte odată la ieşirea din teatru:«piesa nu e grozavă, nu e jucată bine, dar e admirabil pusă în scenă!» or, aceste efecte aparente sunt cerințele cele mai puțin importante şi latura cea mai puțin artistică a unei puneri în scenă". Cât despre punerea în scenă propriu-zisă, V. Enescu precizează: „Această ştiință se bazează pe valoarea care trebuie dată anumitor scene, punându-le în adevărata lor lumină, reliefându-le prin mii de artificii, pe care le poate inventa imaginația unui bun regizor sau prin observațiunile exacte luate din viață. E o ştiință de meditare, de gust, de aprofundare. Asta e adevărata punere în scenă. Partea cealaltă, partea strălucitoare: alegerea stofelor, decorurile, recuzita etc., într-un cuvânt partea vizuală, asta orişicine poate s-o facă! Nu trebuie să fie numaidecât regizor. Am văzut altă dată autori şi directori, care săptămâni întregi se ocupau de alegerea stofelor, de armonizarea lor, căutând nuanțele cele mai rafinate, pe care, la reprezentare, publicul nici nu le bagă în seamă!... Ar fi fost preferabil, în locul acestor ocupații inutile sau de mâna a doua, să se fi ocupat ca piesa pusă în repetiție să fie bună şi bine interpretată. Ce vrei să faci?... Dacă nu ştiau să se ocupe de ceea ce trebuie, se ocupau şi ei de fleacuri... *«– Vrea să zică, pe dumneata nu te interesează decorul, costumul şi recuzita?–»* Pentru un adevărat regizor, toate astea sunt banale şi plicticoase. Arta interesantă, captivantă, o formează cuvintele care trebuiesc legate cu un gest, cu o privire înțelegătoare, cu o expresie a sentimentului ce frământă personajul în mijlocul unei pauze calculate cu dibăcie. Sunt silabele cari trebuiesc accentuate în cuvânt, într-un mod special. În sfârşit, acea observațiune a vieții, în cele mai mici detalii cari trebuiesc să coloreze cu mii de nuanțe, scenele unei piese. Detaliile acestea, bine

Biblioteca Județeană
MUREŞ
TÂRGU MUREŞ

studiate şi bine interpretate, dau spectacolului un prestigiu, o siguranţă, o autoritate, iar artiştilor, o încredere absolută în ei". Vasile Enescu nu dorea ca, ieşind de la un spectacol al său, spectatorul să exclame: „Frumos decor!" *„– Totuşi ai făcut şi montări mari, de fast, ca «Bizanţul» lui Mircea Rădulescu"*, zice gazetarul. „– Da! Nu zic că-mi displac piesele cu desfăşurări materiale. Acestea sunt mult mai uşor de pus în scenă decât piesele literare, adică poetice şi psihologice, în care verbul rămâne interpretul principal al mişcărilor sufleteşti. Dar dacă mă pui să aleg între *Nevestele vesele din Windsor* şi *Pescăruşul* lui Cehov, aleg pe cea de-a doua!" Interviurile publicate pe tema *cutare despre el şi despre alţii* sunt nespus de interesante pentru cunoaşterea mai bună, mai corectă a celor intervievaţi, precum şi a relaţiilor lor cu colegii, cu colaboratorii. În ceea ce-l priveşte pe Vasile Enescu, îl avem în rândurile de mai sus, definit *par lui même*, atât de precis cum nu-l găsim în nicio istorie a teatrului românesc şi în niciun dicţionar enciclopedic (în care, de fapt, nici măcar nu figurează...). Ele îl înfăţişează cu plusurile şi cu minusurile concepţiei sale despre regia văzută ca *o ştiinţă de meditare, de observaţie, de gust, de aprofundare*. De meditare, de aprofundare a ce? A *cuvintelor*, ne spune regizorul. A *silabelor* cari trebuie accentuate pentru valorificarea deplină a cuvântului. El admite o anumită parte vizuală a reprezentaţiei, şi anume, cea care cuprinde gestul, mimica, privirea. Partea materială, cum numeşte el decorul, costumul, culoarea, îl interesează mai puţin. Ceea ce e ciudat atâta timp cât a beneficiat de colaborarea cu mari scenografi, lăudaţi şi ei pentru spectacolele semnate Vasile Enescu. Cât priveşte evoluţia decorului, Vasile Enescu respinge propunerile ruseşti şi germane, ceea ce constituie o dezamăgire pentru gazetarul *Rampei*.

Judecat cu criteriile de azi, l-am putea considera un regizor mai puţin important. El a trăit însă într-o vreme care suporta mai multe tendinţe decât pe cea novatoare – pe care n-o înţelegea, şi neînţelegând-o, nu o accepta. Poate că unul dintre meritele lui Enescu a fost acela că a făcut *trecerea* spre impunerea regiei novatoare.

Ioan Massoff care i-a fost contemporan şi îi va fi văzut nu puţine spectacole, nu relatează despre el cu prea multe fraze. Cel mai adesea, numele lui V. Enescu e notat în volumele prestigioasei lui istorii ca executant al regiei – fără descrieri, fără aprecieri. Cu toate acestea, de la Massoff aflăm unele date preţioase despre locul lui Vasile Enescu în Teatrul Naţional: la un moment dat, pe când prima scenă a ţării a trebuit să-şi restrângă cadrele, în urma unei reorganizări, V. Enescu este unul dintre cei trei regizori pe care teatrul şi-i poate păstra. Ceilalţi fiind Paul Gusty şi Soare Z. Soare; şi este unul dintre cei trei participanţi români la *Congresul Societăţii Universale de Teatru* în 18–23 iunie 1928, alături de Soare Z. Soare şi de Corneliu Moldovanu, directorul de atunci al Teatrului Naţional. De asemenea, opera lui Massoff este baza de la care pornim pentru a putea alcătui o listă a spectacolelor lui V. Enescu. Cele mai multe au fost realizate pe scena Teatrului Naţional, vreo două la Opera Română, câteva la Teatrul din Sărindar ori la Studioul Teatrului Naţional.

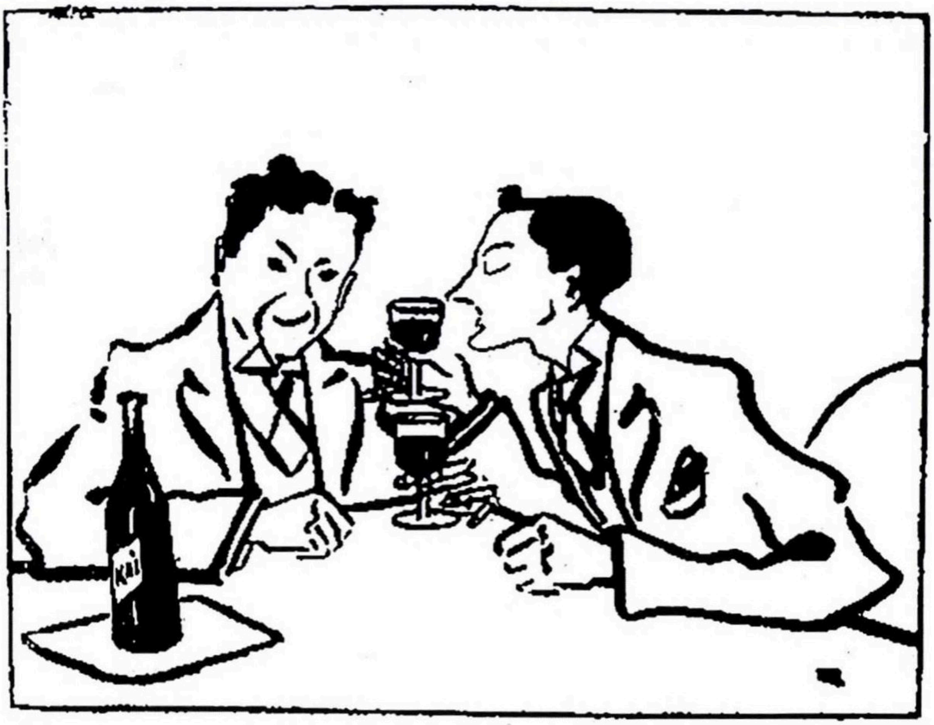
Din 1915 până în 1945, V. Enescu a pus în scenă: *În întuneric* de N. Beldiceanu (stagiunea 1918–1919); *Fără reazem* de Igena Floru, *Cadrilul* de Liviu Rebreanu (stagiunea 1919–1920); *O scrisoare pierdută* de Caragiale, *Pleacă berzele* şi *Lulu* de Ion Minulescu (spectacol coupé), *Serenada din trecut* de Mircea Rădulescu (stagiunea 1920–1921); *Inelul* de Ticu Arhip, *Prostul* de Ludwig Fulda (stagiunea 1921–1922); *Ciuta* de Victor Ion Popa, *Plicul* de Rebreanu, *Înşir'te mărgărite* de Victor Eftimiu, *Legenda coroanei* de Mircea Rădulescu (stagiunea 1922–1923);

Țăranul baron de Holberg, *Pescărușul* de Cehov, *Un erou* de N. Kirițescu, *Nevestele domnului Pleșu* de Caton Theodorian, *Rikki-Tikki-Tavi* de Zoe Verbiceanu (stagiunea 1923–1924); *Păcatul* de Lucreția Petrescu, *Bizanț* de Mircea Rădulescu (stagiunea 1924–1925); *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare; *Fedra* de Racine, *Apostolii* de Rebreanu, *Secretul lui Polichinelle* de Pierre Wolf, *Striana* de Alfred Moșoiu (stagiunea 1925–1926); *O noapte furtunoasă* de Caragiale, *Sapho* de Alphonse Daudet, *07/08* (*Chambre à part*) de Pierre Wolf, *Patima roșie* de Mihail Sorbul (stagiunea 1926–1927); *Omul cu mârțoaga* de G. Ciprian, *Învierea* de Henri Bataille după Tolstoi, *A doua conștiință* (*Procurorul Hallers*) de Paul Lindau, *Omul de zăpadă* de A. de Herz (stagiunea 1927–1928); *Femeia mării* de Ibsen, *Petronius* de Mircea Rădulescu, *Vraja* de Henri Bataille, *Anno Domini* de Ion Marin Sadoveanu (stagiunea 1928–1929); *O femeie fără importanță* de Oscar Wilde, *Pariziana* de Henry Becque, *Oameni feluriți* de Anton Holban, *Sonata Kreutzer* de Ferdinand Nozière și Alfred Savoir, *Don Pasquale* de Donizetti (stagiunea 1929–1930); *Mușcata din fereastră* de Victor Ion Popa, *Flacăra sfântă* de Somerset Maugham (stagiunea 1930–1931); *Ispășirea Florentinei* de Alexandru Kirițescu, *Ovidiu* de Nicolae Iorga (stagiunea 1930–1931); *Puiul de lup* de Lucreția Petrescu, *Șapte gâște potcovite* de Claudia Millian, *Dracul* de Mihail Sorbul, *D'ale carnavalului* de Caragiale, *O ultimă rază* și *Zidirea Mănăstirii din Argeș* de N. Iorga (stagiunea 1931–1932); *David Copperfield* de Max Maurey după Dickens, *Șarpele casei* de Vasile Leonescu, *Titanic vals* de Tudor Mușatescu, *Gaițele* de Al. Kirițescu (stagiunea 1932–1933); *Râpa* de Dem Teodorescu după *Oblomov* de Goncearov, *Cercul* de Somerset Maugham, spectacol coupé împreună cu *O amică* de Duiliu Zamfirescu (stagiunea 1933–1934); *Făcliile* de Bernstein, *Ion Anapoda* de George Mihail Zamfirescu, *Ca înainte, mai bine ca înainte* de Pirandello, *Miss Ba* de Rudolf Bessier (stagiunea 1934–1935); *Gura de lup* de Ticu Arhip, *Când vița tânără înflorește* de Björnstjerne Björnson, *O noapte furtunoasă*, operă bufă de Paul Constantinescu după Caragiale, (stagiunea 1935–1936); *Apus de soare* de Delavrancea, *Surâzătoarea doamnă Beudet* de Denys Amiel și André Obey, *Jucării sfărâmate* de Caton Theodorian, *Careta de aur* de Prosper Merimée (stagiunea 1936–1937); *Durnoaia* de Mihail Sorbul, *Andromaca* de Racine, *Sfântul a biruit* de Marcu Beza, *Conul Leonida față cu reacțiunea*, spectacol coupé, împreună cu *D'ale carnavalului* de Caragiale, *Ion al văduvei* de N. Kirițescu, *Timpuri grele* de Edouard Bourdet (stagiunea 1937–1938); *Heidelbergul de altădată* (stagiunea 1941–1942); *Școala cerșetorilor* de N. Kirițescu (stagiunea 1943–1944); *Dezertorul* de Mihail Sorbul, *Gaițele* de Al. Kirițescu (stagiunea 1944–1945).

Cronica dramatică, la rândul ei, prinde contribuția lui V. Enescu în câte o frază, uneori doar în câte o propoziție. Că e vorba de piese fără prea mare miză dramatică ori de altele cu adevărat realizate, comentariul critic e zgârcit: „teatrală rămâne doar montarea d-lui V. Enescu"; „Montarea lui Enescu, interesantă"; „Sforțările d-lui Enescu au fost remarcabile"; „d-lui Enescu i se cuvin laude pentru punerea în scenă"; „regia valoroasă a d-lui Enescu (pe care-l apreciem mult)"; „Regia d-lui Enescu – în ambele piese – simplă și onestă ca tot ce face acest bun regizor". Aproape că nici nu are importanță la ce spectacole se referă propozițiile de mai sus și nici cine le-a formulat. Cum ele conțin, cu toată economia de cuvinte, categorice elogii, am putea crede că autorii lor nu au găsit cu cale să stăruie în legătură cu creația unui om suficient de afirmat. Ca și cum ar fi fost de la sine înțeles că un regizor serios nu putea decât să fi lucrat între bine și excelent. Afirmații din alte cronici ne dau dreptul să credem asta. Foarte des cronicarii vorbesc despre

priceperea lui Vasile Enescu. Format pe lângă Davila, Vasile Enescu s-a manifestat cu mână sigură, cu simț artistic, cu eleganță. Era, deci, firesc ca despre rezultatul muncii sale, critica să se exprime cu acelaşi termen utilizat în legătură cu fostul maestru. Cuvântul *pricepere* nu lipseşte din niciun text referitor la Alexandru Davila, fie că cel ce scrie este critic, fie că este actor care a lucrat sub îndrumarea lui. Carevasăzică, spre elev a trecut nu numai învățătura maestrului, ci şi elogiile de care se bucurase el. Vorbesc, de asemenea, despre talentul, despre hărnicia lui. Regia sa e numită *simplă* şi *onestă*, *valoroasă*; e definită ca dovedind preocupare artistică. Cei mai mulți subliniază calitatea lui V. Enescu de a pătrunde sensurile textului dramatic, de a realiza atmosfera presupusă de piesă, de a închega ansambluri, de a conduce mişcarea scenică etc. Cronicarul Paul I. Prodan consideră că dramaturgul Caton Theodorian a avut noroc că piesa sa, *Nevestele d-lui Pleşu,* a încăput pe mâinile lui V. Enescu, „priceputul director de scenă". Despre spectacolul cu piesa *Bizanț* de Mircea Rădulescu, acelaşi cronicar scrie: „D. Corneliu Moldovanu, directorul Teatrului Național, susținătorul dârj (*sic!*) şi proteguitorul energic al literaturii dramatice originale a făcut sacrificii enorme pentru a da un cadru strălucit inspirației poetice a lui Mircea Rădulescu, a dat mână liberă excelentului pictor decorativ Cornescu şi priceputului director de scenă Enescu, pentru a lucra cele mai frumoase decoruri şi a combina cele mai somptuoase şi autentice costume bizantine, care s-ar putea realiza pe vreo scenă teatrală. Sforțările şi truda celor doi colaboratori direcți ai d-lui Mircea Rădulescu au fost încununate de succes, *Bizanț* fiind unul din cele mai frumoase spectacole din câte ne-a dăruit până azi Teatrul Național" (Paul I. Prodan, *Teatrul românesc contemporan*, Fundația culturală „Principele Carol", f.a., pp. 241–242). În aceeaşi stagiune, V. Enescu repurtează încă un succes, de data aceasta cu o piesă din repertoriul universal, *Pescăruşul.* Oglindirea în presă este elogioasă: „D. V. Enescu ne-a dat o admirabilă realizare a profunzimilor şi neînțelesurilor piesei lui Cehov. Cu siguranță, cu talent, cu pricepere, d. Enescu a creat atmosfera piesei şi a imprimat fiecărui personaj caracteristica sa. Ne-a tălmăcit bine, dozând acțiunea, exploatând nuanțele, despicând dialogul, întrebuințând tăcerea, formând grupurile. E o mare izbândă pentru acest harnic şi priceput om de teatru." (Paul I. Prodan, *cronica dramatică* în *Viitorul* 31 mai 1924). În stagiunea 1928–1929, V. Enescu pune în scenă *Femeia mării* de Ibsen, spectacol primit cu aprobări, dar şi cu rezerve. Camil Petrescu afirmă că regizorul „merită laude pentru sforțarea făcută cu o operă de atâta anvergură"; George Mihail Zamfirescu găseşte că piesa „s-a bucurat de o interpretare admirabilă, fiind pusă în scenă cu multă pricepere de dl. V. Enescu." (Din nou, regizorul e atestat ca priceput!). Cronicarul (ad-interim) al ziarului *Cuvântul*, Nae Ionescu, nu este tocmai încântat. În cronica sa, profesorul Nae Ionescu subliniază că piesa este frumoasă, că are valoare emotivă, subtilitate, profunzime. Conflictul piesei e în eroină, în Ellida – spune el – dar spectacolul a redat „conflictul dintre viața reală burgheză, a soțului, dr. Wrangel, şi natura nostalgică, desprinsă de contingențele concretului, a Ellidei", ceea ce cronicarului i se pare fals. Regizorul a interpretat greşit textul ca tratând despre nostalgia misterului ori o temă mistică, „atunci când, de fapt, nu avea în față decât o problemă socială: necesitatea de a fi liber în momentul când te legi cu un alt om". În continuare, cronicarul susține că interpreta eroinei a căutat să salveze textul falsificat de regizor.

Cititori târzii ai dlui profesor Nae Ionescu, ne întrebăm dacă un actor putea întreprinde un gest salvator, nu numai fără susținerea regizorului, dar chiar împotriva lui. Oricum mi se pare important că un spectacol e privit şi discutat de



personalităţi atât de reputate. De altfel, unul dintre cei trei cronicari, şi anume Camil Petrescu, aproba munca regizorului la spectacolul cu *Fedra*, spunând: „Dl. Enescu se dovedeşte un bine călăuzitor al frumuseţilor clasice". Alexandru Kiriţescu vede spectacolul coupé cu piesele *O amică* de Duiliu Zamfirescu şi *Cercul* de Somerset Maugham. Cronica sa, apărută în ziarul *Gazeta* din 4 aprilie 1934, remarcă şi ea calităţile regiei lui Enescu. „D. Vasile Enescu a creat atmosfera spectacolului cu acea ştiinţă savantă a detaliilor, cu acea intuiţie puternică a vieţii, care-l aşază în fruntea regizorilor noştri. Scena din actul I, între d-na Buzescu şi d. Demetru este un deliciu de intimitate tandră – i-am recunoscut mâna de maestru". În cronica scrisă de autorul *Gaiţelor* nu spune anume că regizorul stăpâneşte secretele muncii cu actorul, dar e sigur că despre aşa ceva este vorba. Şi aici, ca şi în cronica lui Pamfil Şeicaru despre spectacolul *Omul cu mârţoaga*, sau cea a Claudiei Millian despre *Sapho* etc. De altfel, Claudia Millian se declară foarte mulţumită de felul cum regizorul a înţeles *caracterul operei* scrise de soţul ei, Ion Minulescu, şi „l-a desprins cu pricepere, desfăşurând acţiunea într-o perpetuă mişcare." Spectacolul cu piesa *Ca înainte, mai bine ca înainte* de Pirandello este apreciat pentru că „piesa a fost pusă în scenă serios, că indicaţiile autorului au fost respectate şi în general jocul a fost armonizat în conformitate cu regulile artei şi ale bunului-simţ". Din trecerea în revistă a câtorva păreri despre doar câteva spectacole, ne dăm seama că V. Enescu a demonstrat, ca *regizor*, exact acele însuşiri pe care cronicarii dramatici ai epocii le acceptau ca funcţii/atribute ale *regiei*. Respectul faţă de text, grija pentru alcătuirea ansamblului şi crearea atmosferei. Minusurile privind ansamblul sunt subliniate încă de pe timpul lui Matei Millo. Respectul şi importanţa autorului dramatic sunt susţinute puternic multă vreme. Chiar după ce ideea necesităţii

unui conducător al spectacolului, care să aibă, teoretic, sarcini mai mari şi mai multe decât aceea de a menţine disciplina în timpul repetiţiilor, criticii noştri, chiar şi cei mai importanţi, acceptă regia cam ca acel personaj caragialian care primea revizuirea, cu condiţia să nu se schimbe nimic. Nimic, în cazul de faţă, în ceea ce priveşte primordialitatea autorului. Cred că fostul ucenic al lui Davila a ajuns să posede un dram de diplomaţie şi, în plus, a avut simţul măsurii, însuşiri care l-au ajutat să realizeze spectacole (pe care azi le-am putea numi cuminţi, corecte) şi să nu şocheze criticii şi spectatorii. Trebuie menţionat că reuşitele lui cele mai aplaudate aparţin tocmai anilor când Soare Z. Soare era contestat pentru aspectul decorativ al spectacolelor sale.

Puţini regizori au avut norocul ca despre arta lor să se pronunţe, pe lângă criticii dramatici, alţi regizori. Din câte ştiu, despre Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, Ion Şahighian, Sică Alexandrescu a exprimat păreri Ion Sava; despre Paul Gusty, Victor Bumbeşti; despre Vasile Enescu, Victor Ion Popa. Simple articole ori chiar un volum, ca de pildă Bumbeşti despre Gusty, scrierile regizorilor despre confraţii de meserie prezintă avantajul unor discuţii ultraspecializate, avantajul celor mai pricepute priviri asupra obiectului. Iar când buna-credinţă este maximă, ca în cazul lui Victor Ion Popa care se exprimă cu o generoasă obiectivitate, avem etichetări de o mare precizie. Lui îi datorăm o succintă caracterizare a patru importanţi regizori români: Paul Gusty, Vasile Enescu, Soare Z. Soare şi Victor Bumbeşti. Victor Ion Popa îi defineşte precum urmează: „cerebralitate puternică, rotunjire, adâncire psihologică la cel dintâi, atmosferă minunată la cel de-al doilea, fast, mişcare de masă, viziune de monument la d. Soare şi accentul puternic dramatic al celui din urmă", însuşiri pentru care cei patru sunt consideraţi, de către colegul lor, regizori *de frunte.* Rămase în manuscris, aceste consideraţii au fost publicate abia în 1969, mult după ce atât autorul lor, cât şi cei la care se refereau încetaseră din viaţă. În schimb, a publicat un articol (în 1932) în revista *Vremea*, unde spune că regizorul Enescu este un „ochi neadormit şi cu desăvârşire dezbrăcat de toate meschinăriile odiosului «sine», care-şi mută rugina şi cocleala unde vrei şi unde nu vrei. Vasile Enescu s-a fost sacrificat pe dânsul, cu limpedea conştiinţă că rostul lui e tocmai acest sacrificiu, şi s-a trecut încet, nevăzut, în tot ce a cântat sub bagheta lui.

Pagini minunate de atmosferă, neîntâlnită la noi, s-au şerpuit cuminţi de pe scena Teatrului Naţional, până în fundul inimii de inimi şi s-au prins acolo definitiv. Cine a văzut *Pescăruşul* lui Cehov n-are să uite niciodată anumite scene. Cum n-are să uite nimeni anume scene din *Omul cu mârţoaga...* şi atâtea şi atâtea altele [...] Vasile Enescu ştie să citească textul prin prisma distribuţiei. El ştie că făptura omenească se perfecţionează prin ea însăşi, şi pe actor îl vaccinează cu ser din inima lui.

Şi dacă prin acest procedeu n-ar fi să realizeze decât o creştere a încrederii actorului în forţele lui şi în puterea teatrului, încă ar fi destul să încunune o carieră de regizor." (Victor Ion Popa, *Scrieri despre teatru*, Ediţie îngrijită de V. Mîndra şi Sorin Popa, Studiu introductiv, note şi comentarii de V. Mîndra, Editura Meridiane, Bucureşti 1969, p. 318–319).

Îmi place acest acord al criticilor cu un regizor-critic! Tot un regizor va atrage însă atenţia asupra unei limitări a lui V. Enescu. În 1938, V. Enescu pune în scenă la Studioul Teatrului Naţional piesa *Timpuri grele* de Edouard Bourdet, o piesă apăsătoare, despre condiţia unor oameni nevoiaşi în timp de criză economică. Ca numeroşi cronicari şi ca Victor Ion Popa, Val Mugur îi recunoaşte confratelui său talentul de a lucra cu actorii, dar atrage atenţia asupra unor minusuri dovedite în

crearea cadrului scenic. „Pe scena Studio-ului, d. Vasile Enescu a izbutit să dea o formă şi viaţă adequată textului, tuturor personajelor. Talentul d-sale de a lucra cu materialul uman este de multă vreme apreciat. Cadrul şi atmosfera în care îşi plasează însă domnul Enescu plămădelile d-sale nu mai satisfac necesităţile estetice de azi. Tabloul prim, în special, cu copacii lui de carton, cu frunzele lipite pe pânză de sac, cu statui pictate şi cu codrii care pornesc din uşa castelului de mucava, sunt convenţionalisme care chiar dacă nu sunt perimate în practica regizorală sunt cu desăvârşire perimate în optica pretenţioasă a spectatorilor dificili de azi.

Grija însă cu care d. Vasile Enescu a ordonat mişcarea şi viaţa ansamblului, depăşesc cu mult defectuozităţile în realizarea cadrului şi atmosferei. Din acest punct de vedere, al realizării unui ansamblu, de mult nu ne-a fost dat să vedem o mai bună realizare". (Val Mugur, *Cronica dramatică* în *Gazeta*, 19 februarie 1938). Să fie o consecinţă (atât de târzie!?) a felului cum privea V. Enescu decorul, costumul, recuzita?

Nicolae HAVRILIUC

LILLY BULANDRA despre Actor și arta lui

Formată la şcoala de teatru a Aristizzei Romanescu şi a lui Constantin I. Nottara, Lilly Bulandra a fost o artistă devotată Naționalului din Cernăuți, după ce se remarcase la Compania Bulandra–Manolescu–Storin–Maximilian (în Liza din *Cadavrul viu* de Lev Tolstoi, alături de Ion Manolescu, N. Bălțățeanu, G. Calboreanu, regia Karl Heinz Martin, 1923). Împreună cu soțul ei, Nae Bulandra, actrița a făcut parte din prima trupă românească de teatru stabil din Bucovina, jucând în spectacolul inaugural al Naționalului cernăuțean, *Chemarea codrului* de G. Diamandy, 29 octombrie 1925 (rolul *Ilona*), direcția de scenă: Radu Popeea, asistat de Nello Bucevschi. În cei zece ani de ființare a teatrului din capitala „Arboroasei" (1925–1935), Lilly Bulandra a interpretat numeroase roluri din dramaturgia românească şi universală, în direcțiile de scenă: Petre Sturdza (Domnița din *Cheleş Împărat* de C-tin Berariu), Ovid Brădescu (Mira Dăianu din *Păianjenul* de A. de Hertz, Eliza din *Pygmalion* de G.B. Shaw), Aurel I. Maican (Sonia din *Crimă şi pedeapsă* de F.M. Dostoievski, dramatizare de Aurel I. Maican şi I. Cernea), V.I. Popa (Virginia din *Minunea Sf. Anton* de M. Maeterlinck, doamna Midget din *În larg* de S. Vane, Rutelinda din *Clopotul scufundat* de G. Hauptmann, Maria din *Lilliom* de Fr. Molnar), G.M. Zamfirescu (Vivette din *Iubitul* de J. Deval), Mişu Fotino (Cecile din *Femeia avocat* de G. Beer), Nello Bucevschi (Marta din *Pădurea spânzuraților* de L. Rebreanu, dramatizare de Al. Mitric). A tradus pentru scena cernăuțeană texte de Molière, J. Deval, G.B. Shaw. În paralel cu activitatea scenică, Lilly Bulandra participă la dezvoltarea învățământului artistic în calitate de profesoară la Conservatorul cernăuțen de Artă Dramatică, dovedindu-se o personalitate a pedagogiei teatrale. Rodul acestei îndeletniciri este eseul *Actorul şi arta lui*, Bucureşti, 1929, devenit ulterior instrument de lucru şi pentru Conservatoarele de Artă Dramatică din Bucureşti şi Iaşi.

Desființându-se Naționalul cernăuțean în 1935, Lilly şi Nae Bulandra se vor muta la Naționalul din Cluj. Acolo, activității scenice de interpretă (în spectacolele *Făclia sub obroc* de G. d'Annunzio, *Vocea* de Cocteau, *Săptămâna luminată* de Săulescu) se adaugă şi cea de regizoare (*Magda* de Sudermann, interpretând şi rolul principal).

După 1940, când oraşul Cluj intră sub ocupație, Lilly şi Nae Bulandra, urmând trupa Naționalului, se stabilesc la Timişoara, unde rămân până la sfârşitul vieții. În aşa-numitele stagiuni din refugiu ale Naționalului clujean, Lilly apare în spectacolele *Eva în vitrină* de G Gianini, *Surorile Aman* de Sanda Cocorăscu, *Actrița* de R. Schacht. Integrată în lumea teatrală a oraşului de pe Bega, Lilly Bulandra (după moartea lui Nae Bulandra în 1944) face parte din prima trupă românească de teatru profesionist din Timişoara, cunoscut în epocă sub numele de „Teatru muncitoresc al poporului", înființat în octombrie 1945. Spectacolul inaugural din 25 decembrie, cu piesa *Ion al Vădanei* de N. Kirițescu, a fost regizat de Lilly Bulandra (ea jucând şi rolul Smaranda). Aflându-se la conducerea acestui teatru timp de două stagiuni (1946–1948), Lilly Bulandra se implică în viața spectacolelor, oferind tinerei scene timişorene producții notabile: *Platon Krecet* de A. Korneiciuk, regie şi interpretare (rolul *Maria*), *Nu-i adevărat, dar cred* de Peppino de Filippo, regie şi traducere, *Spre ziuă* de S. Maugham (rolul D-na Henderson), *Focurile* de Eusebiu Camilar şi Magda Isanos, regie, *Monzu* de L. D'Ambra, regie şi interpretare (rolul Baroneasa), *Mansarda* de Al. Gehri, regie şi interpretare (rolul Germaine). Moartea prematură a lui V.I. Popa în 1946, de numele căruia se leagă activitatea ei interpretativă din perioada cernăuțeană, o îndeamnă să monteze *in memoriam* în 1947 trei spectacole: *Tache, Ianke şi Kadâr* de V.I. Popa, regie, *Cămila trece prin urechile acului* de Fr. Langer, regie şi interpretare (în 1926, V.I. Popa a transpus textul scriitorului ceh, cu ea în rolul principal într-un spectacol de referință) şi *Triptic Cehov*, regie (ştiindu-se că V.I. Popa a regizat la Cernăuți în premieră pe țară *Unchiul Vanea*). Prețuită şi admirată pentru multiplele calități artistice, Lilly Bulandra va fi inclusă în colectivul de actori ai Teatrului de Stat din Timişoara, înființat în 1948. Emil Josan, director şi regizor, o distribuie în spectacolul *1% fatal*, de Ion Lazaroneanu.

Din trecutul ei de strălucire şi de vigoare scenică, Lilly Bulandra aducea prin respiroul jocului un suflu energizant şi de sine stătător la întemeierea teatrului profesionist din Timişoara şi o incrustație în marmură la gloria teatrului românesc.

„Să nu-şi închipuie tinerii începători că, dacă au descoperit în ei calităţi naturale, nu mai au nimic de învăţat şi că este destul să se repeadă pe scenă pentru ca lumea să fie a lor; că pot, dintr-o săritură, să parcurgă drumul pentru care cei mai bătrâni decât ei au pus ani de zile ca să-l străbată".

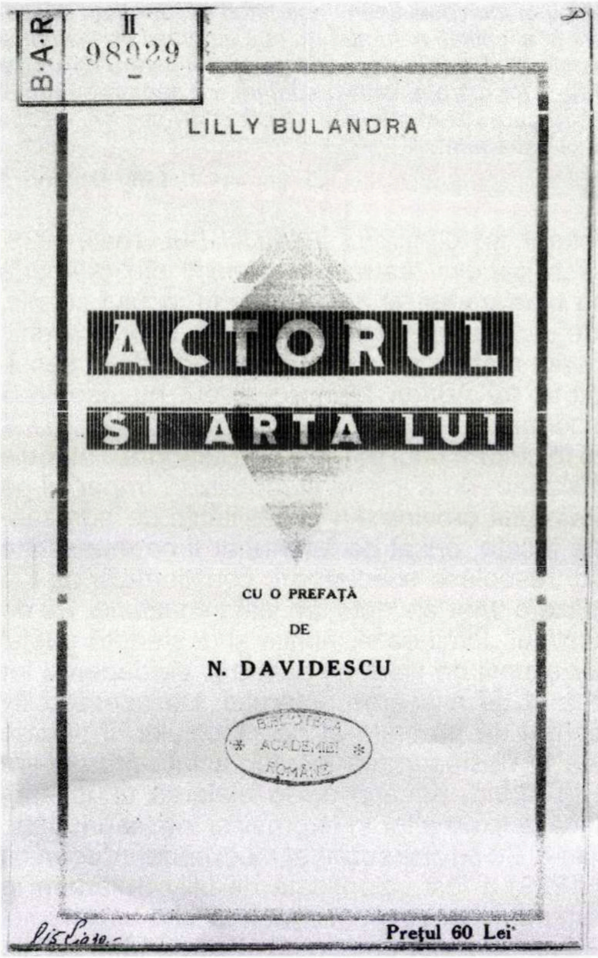
Lilly Bulandra

Înscris în perimetrul eseului structurat, textul *Actorul şi arta lui*, Bucureşti, 1929, reprezintă o contribuţie la dezvoltarea gândirii teatrale româneşti din perioada interbelică. Lilly Bulandra cunoscând bine partea ei de viaţă, arta jocului scenic, nu propune o metodă a acestui tip de joc. Ea încearcă să delimiteze jocul scenic în componenta mişcării şi-n componenta rostirii prin care se transfigurează sensibilitatea şi inteligenţa actorului. Potrivit lui Adrian Marino, „eseul nu asediază metodic, ci numai seduce şi învăluie ideea".

Acordând întâietate artei teatrale în cultura unui popor, Lilly Bulandra îi atribuie calitatea de şcoală, deoarece are misiunea „de a instrui şi moraliza". Impactul pe care teatrul îl produce asupra spectatorului provine din posibilităţile de adresare pe calea sufletului şi a minţii. Piesele jucate, oricât de felurite ar fi ca modalitate de exprimare a realităţii sau tematic, răscolesc spectatorul, conştientizându-l şi predispunându-l spre disocieri şi analize a unor aspecte din viaţa cotidiană. Pe de altă parte, emoţia din timpul spectacolului „luminează minţile şi deşteaptă gustul pentru cultură". Dar vizualizarea unor situaţii de viaţă pe scenă şi perceperea lor de către spectator depind de rostirea şi de mişcarea actorului. De aceea, Lilly Bulandra, considerând actorul un centru de greutate al spectacolului, îi acordă toată atenţia. Observându-se pe sine în desfăşurarea jocului, actriţa-profesoară transliterează reprezentările jocului în teorie, trecând de la etalarea unor stări, sentimente, atitudini în mişcare scenică la fixarea lor în expresii şi înţelesuri, dând astfel curs gândirii ce teoretizează ludicul. Se cuvine subliniat că experienţa scenică (până la data apariţiei lucrării, anul 1929) a fost valorificată de Lilly Bulandra în vederea educării actorului, văzut ca un principal element aflat în slujba universului ideatic, dezvăluit concret pe scenă, şi ca un reper emoţional şi cerebral în relaţie cu sine, cu partenerul de joc şi cu sala.

Gândind educaţia artistică, Lilly Bulandra plasează actorul în mediul său natural, însuşiri şi deprinderi înnăscute ce-i particularizează personalitatea, dar şi-n atmosfera de clasă prin care se deosebesc calităţi şi deprinderi pe drumul perfecţionării printr-o firească şi controlată apropiere, identificare şi însufleţire a personajului. Redându-se pe sine, actorul se dăruieşte artei şi, implicit, spectatorului. În jocul actorului, Lilly Bulandra, deşi face distincţie între sensibilitate şi cerebralitate, nu supralicitează şi nici nu supraestimează un registru în dauna celuilalt. Perfecţionarea jocului înseamnă o stăpânire de sine a actorului, printr-o comunicare între intelect şi afect în procesualitatea apariţiei, creşterii şi descreşterii iluziei scenice.

Aflat pe făgaşul creaţiei, actorului îi sunt necesare sensibilitate şi inteligenţă, voce şi dicţie bună, pronunţare, frazare, nuanţare, tăcere, respiraţie, dar şi putere de exteriorizare prin gest şi privire, fizic plăcut, memorie, spirit de observaţie, atitudini după circumstanţele jocului. De perfecţionarea actorului depinde reuşita spectacolului. Potrivit actriţei-profesoare, jocul actorului este unul dintre cele trei elemente, alături de valoarea textului şi de aprecierea publicului, ce contribuie la reuşita spectacolului.



LILLY BULANDRA
IN VIRGINIA DIN „MINUNEA SF. ANTON"

Actorul şi arta lui atrage atenţia prin ritmul ce dă formă unei experienţe scenice. Momentele de joc nu apar de-a valma într-o desfăşurare ce ar alerta etalarea ideilor; configurarea momentelor de joc sunt mai degrabă rodul unor reflecţii şi adnotări pe marginea lor, accentul căzând pe obiectivitatea resurselor creatoare ce alcătuiesc actorul. Şi totuşi, lucrarea poate fi divizată în două părţi: *a*) mijloace de exteriorizare ce trimit la auz: voce, dicţie, arta de a citi, respiraţie, pauză; *b*) mijloace de exteriorizare ce trimit la văz: privirea, mimica, gestul, atitudinea, fizicul. Cum, în interpretarea unui personaj, vocea actorului joacă un rol decisiv, Lilly Bulandra defineşte modul de a vorbi pe scenă prin expresia „simplitate care să nu fie prea familiară" şi „elocvenţă care să nu fie declamatorie". În rostirea scenică, actorului îi sunt necesare o pronunţare clară, o frazare corectă şi o justă valorificare a cuvintelor (aceste momente duc spre o dicţie corectă ce se-nvaţă. Dar mai există dicţia expresivă şi ritmică, aparţinând harului primit de actor de la natură). Citându-l pe Coquelin Ainé, se menţionează că vorbirea scenică reprezintă „politeţea actorului faţă de public". Trecând la „arta de a citi, considerată esenţială în pregătirea unui rol, Lilly Bulandra îndeamnă la citirea pe bucăţi, cu accentul pus pe „cuvintele de valoare" care, în felul cum sunt distribuite de către autor, ajută la fixarea unui

caracter sau a unei situații de viață. Scoaterea din context a cuvântului central şi animarea scenică se face printr-o intonație justă „Adesea intonația, susține Lilly Bulandra, traduce mai bine decât cuvântul gândirea noastră". Printr-o lectură atentă şi conformă cu textul de studiat, actorul se redescoperă pe sine şi începe creația (nu imitația). „Papagalii nu au ce căuta în artă", atenționează actrița-profesoară. Actorului i se cere artă şi-n respirație, adică să gândească cum îşi drămuieşte preluările, sedimentările şi eliminările cantităților de aer. „Pozarea vocii", sporind, printre altele, distincția actorului, este în strânsă legătură cu respirația. Spre a evita monotonia în vorbirea scenică, Lilly Bulandra recomandă actorilor cele trei modalități de rostire transmise şi ei de către Aristizza Romanescu: 1) Schimbați modulațiile vocii; 2) Nu sfârşiți frazele în acelaşi ton; 3) Nu suiți şi nu coborâți vocea cu regularitate la intervale egale.

Discutându-se arta actorului în interbelic, se formula o întrebare esențială: Este această artă o imitație a naturii, un revers al vieții trecut printr-un indigo perfect? Lilly Bulandra, avansând un punct de vedere, îndemna actorul să copieze viața, pe cât primeşte acceptul realității, dar nu „realitatea absolută", deoarece nu toate formele vieții pot fi copiate. Iar spre a nu stârni „dezgustul sau oroarea de public", ea le propunea „să copieze natura cu artă". Fenomenul dă roade numai dacă reuşim ca, atunci „când studiem un rol, să supunem totul controlului superior al inteligenței". Ceea ce înseamnă că arta este „emoția intelectualizată".

În cazul actriței-profesoare Lilly Bulandra, pedagogul şi regizorul coexistă prin colaborare cu actorul, pregătindu-l pentru spectacol sau plasându-l printre convențiile spectacolului, dar la dimensiunea educării şi modelării actorului. Insul cu înzestrări pentru scenă trece în ipostaza de actor prin intermediul pedagogului, dar actorul trece în rolul unui personaj prin intermediul regizorului. Şi-ntr-un caz şi-n altul, se urmează procesul educării sau al modelării, adică al pregătirii şi aşezării actorului în personalitatea personajului. În concepția actriței-profesoare, actorul joacă şi se joacă pe sine cu „sufletul de împrumut al personajului". Această sintagmă poate lămuri spectatorul în legătură cu relația dintre personalitatea actorului, ce poate fi lezată de „apăsarea" regizorului, şi personalitatea personajului, având destinul hotărât de regizor. Într-adevăr, actorul joacă pe scenă „cu sufletul de împrumut al personajului", numai că acest „împrumut" se datorează viziunii regizorului ce îndeamnă la modelări in vederea intrării în rol. Viziunea este a regizorului, trăirea este a actorului. Când viziunea şi trăirea se-nscriu într-o formulă creatoare, creşte personalitatea personajului şi puterea de impresionare a spectacolului primeşte noi dimensiuni.

Actorul, fiind un element de bază al demersului scenic, intra adesea în atenția dramaturgilor (Camil Petrescu, George Călinescu), regizorilor (V.I. Popa, G.M. Zamfirescu, Soare Z. Soare, Victor Bumbeşti, Marietta Sadova), esteticienilor (Tudor Vianu, Alice Voinescu, Sandu Eliad) ca un prilej de meditații în vederea constituirii unei gândiri originale despre arta teatrală. Cartea *Actorul şi arta lui*, sintetizând punctele de vedere ale timpului, trebuie apreciată prin caracterul ei practic, transmițând din context „un mănunchi de învățături, culese unele din lecturi, altele din sfaturile primite de la cei mai experimentați decât mine şi de convingeri dobândite din propria mea practică". Confesiunea actriței-profesoare Lilly Bulandra, văzută ca o verigă în teoretizarea fenomenului teatral de la noi, prin respiroul ei, scoasă din uitare, ar revigora căutările prezentului. Nu pot să-nchei fără să formulez un gând: după lectura cărții, altfel priveşti spectacolul şi te apropii de actor prin porțile deschise ale sufletului său pe care le tăinuieşte când le transformă în artă.

INTERVIURI

Depănând amintiri cu LIA KÖNIG

***Prima Doamnă a teatrului israelian*, Lia König, a susținut, de curând, un recital extraordinar în cadrul Zilelor Culturii Israeliene la București (20–23 octombrie 2009), eveniment organizat de Teatrul Odeon (care continuă programul inițiat în spiritul dialogului intercultural** odeon.art**) în colaborare cu ambasada Statului Israel. Distinsa actriță, care și-a început cariera în România, la Teatrul Evreiesc de Stat, a plecat în Israel în 1961, unde a făcut „cea mai mare carieră a unui actor evreu român". În conștiința publicului român, Lia König a rămas Ana Frank, pentru interpretarea căreia primește Premiul de Stat. De-a lungul carierei a dat viață rolurilor principale din *Scaunele, Mutter Courage, Harold și Maude, Oscar și Mătușa Rose, Nunta însângerată, Filumena Marturano, Trei femei înalte, Driving Miss Daisy, La vie devant soi, etc.* Susține spectacole atât în ivrit cât și în idiș. În prezent, joacă pe scena Teatrului Național Habima (Tel Aviv).**

Lia König: Cu ce vrei să începem?

Anca Mocanu: *Cu începutul... Vreau sa faceți apel la memoria sufletului dumneavoastră. Știu că v-ați născut în Polonia, din părinți actori... Cum ați ajuns în România?*

L.K.: Părinții mei au fost actori de limba idiș, foarte renumți. Mămica mea, Dina König, s-a prăpădit aici; la T.E.S. și-a încheiat cariera. Avea 57 de ani și ultimul ei rol a fost Mutter Courage. S-a născut în Polonia, la fel și tăticul meu, Josef Kamen – Dumnezeu să-l odihnească! – care a murit în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Făcea parte din renumita Trupă de la Vilna, despre care Sică Alexandrescu scrie că era un exemplu de teatru bun, intelectual, cu actori foarte interesanți. El a jucat rolul lui Zelig Șor în filmul mut românesc *Manasse*, făcut prin anul 1925 după piesa cu același titlu a lui M. Ronetti-Roman, în regia lui Jean Mihail. Pe timpul acela, teatrul de limbă idiș era peste tot în Europa. Companii particulare din Polonia, Ungaria, Cehoslovacia, Anglia, Franța, erau mai tot timpul în turnee. Dar toate astea s-au dus, în '37 a-nceput o serie de evenimente deosebit de grele pentru Europa. Prin '39, când a izbucnit războiul, eu eram cu mămica și bunicul în turneu la Cernăuți, tata rămăsese cu altă trupă în Polonia. Sovieticii au ocupat mai întâi Cernăuțiul, apoi toată Basarabia. S-au înființat teatre de stat la Cernăuți, pe urmă la Chișinău, unde mama a și jucat. Când a început evacuarea, am fugit în Rusia, pentru că se înființaseră lagărele din Transnistria. Mămica s-a recăsătorit, după moartea tatei, cu Isac Havis, actor și el, basarabean, care a jucat la T.E.S. N-au avut alți copii, sunt singura fată.

Eu am început cariera aici, în România, pe scena Teatrului Evreiesc de Stat.

A.M.: *La ce vârstă ați ajuns în România?*

L.K.: Aveam vreo 15 ani.

A.M.: *Nu ați prins perioada Barașeumului...*

L.K.: Nu, am ajuns după război. Însă mai erau încă actori de la Barașeum.

A.M.: *Havis v-a adoptat, într-un fel...*

L.K.: Da, Havis chiar a venit de dragul meu în Israel, la mine, după ce s-a prăpădit mămica mea în '64. Eu n-am apucat să vin s-o văd, pentru că erau niște vremuri teribil de grele. N-am putut să vin, e una dintre întâmplările care mă întristează.

A.M.: *Ce limbă vorbeați în casă? Idiș?*

L.K.: În casa la noi se vorbeau multe limbi. Idiș, bineînțeles. Se vorbea și rusește, și în poloneză, germană. La Cernăuți am urmat o școală germană, așa că eu, de mică am fost *in touch* cu toate limbile. Când am ajuns în România, *româneasca* mi-a intrat în cap, în gură... și nu-mi pare rău deloc. Dar cariera mi-am început-o în idiș.

A.M.: *În anii '50... Cum a primit mama dumneavoastră vestea că vreți să fiți actriță?*

L.K.: Asta trebuie să-ți povestesc, neapărat. Eu am avut o mamă excepțională. În afară de faptul că era o actriță nemaipomenită, era un om interesant și, cu cât îmbătrânesc, realizez cât de inteligentă era. A fost un *wunderkind* (copil-minune), iar pe când avea doar 16 ani, Ion Pribeagu a adus-o la Teatrul Comedia, să joace în cupletele lui. Special pentru ea, a scris cântecelul *Parfumul.*

A.M.: *Dar cum de o știa? Tocmai din Polonia...*

L.K.: Ea era o mică vedetă. Se știau între ei. Se comunica ușor. Nu uita că nu eram departe de Polonia, iar trupele se mișcau foarte repede, existau și ziare.

A.M.: *Exista un schimb intercultural...*

L.K.: Polonia era pe atunci *en vogue.* Viața teatrală în limba idiș era înfloritoare, erau multe trupe de teatru cu vedete renumite.

A.M.: *Dintre care una, mama dumneavoastră...*

L.K.: Da, ea s-a integrat în trupa de la Vilna, apoi a fost vedetă de una singură. Și pe atunci totul era legat de bani, cum spune Lessing în *Emilia Galotti... „Arta depinde de bani".* Aceste trupe nu erau subvenționate, actorii se strângeau în jurul unei vedete, ca în România: Leny Caler, Vraca, Maria Filotti, soții Bulandra. Până când a venit regimul comunist și „i-a concentrat", și atunci a trebuit să joace ce voia el, nu ce voiau ei.

Decizia mea de a urma teatrul e legată de soțul meu, Swi Stolper. Un bărbat foarte frumos. Irezistibil. A fost adus aici ca actor la T.E.S., din Transnistria. Am ieșit la o plimbare cu el, la șosea...

A.M.: *Pe unde stăteați?*

L.K.: Pe Udricani...

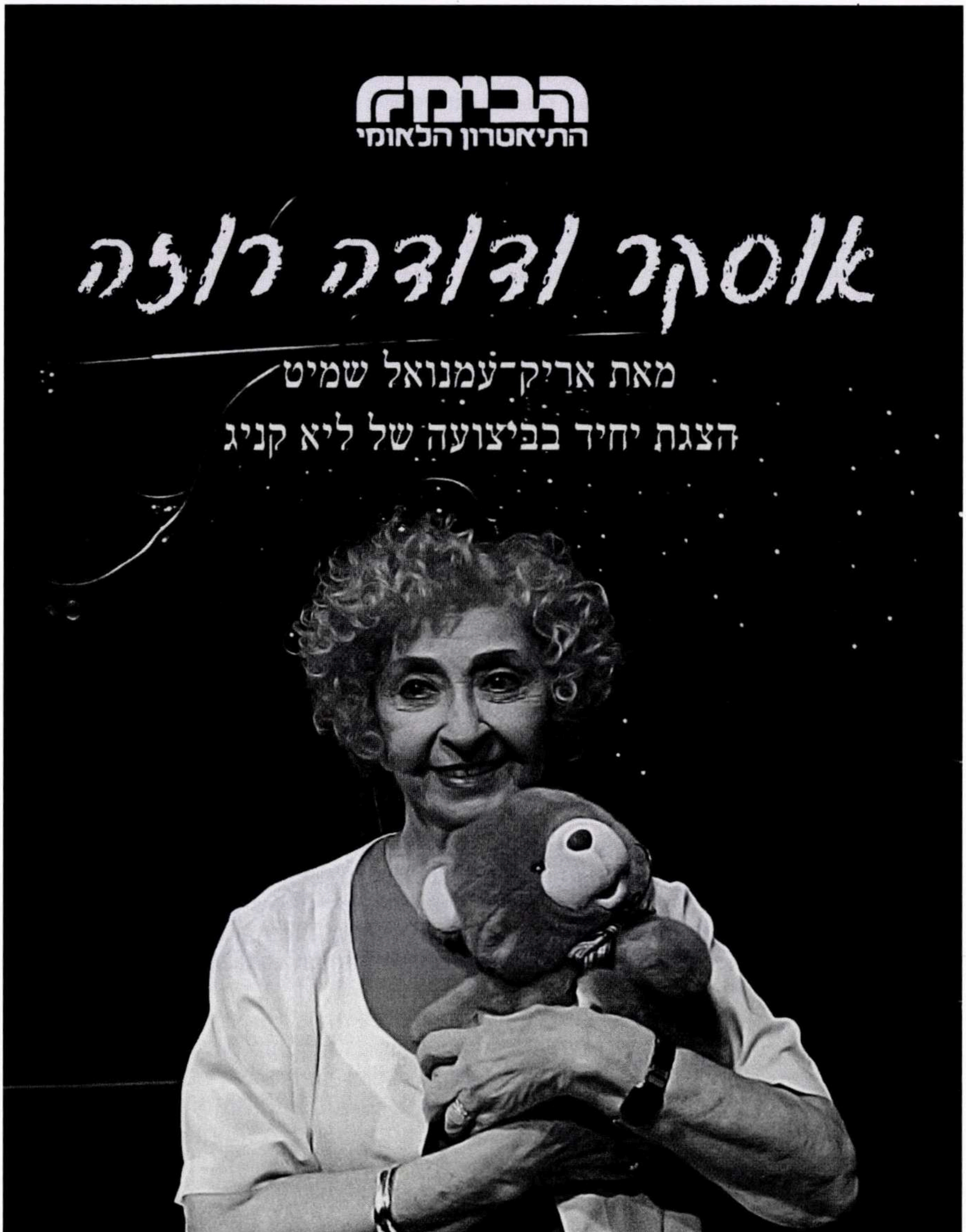
A.M.: *Pe lângă teatru...*

L.K.: Da... Eu, o naivă de 17 ani, nefardată, deloc sofisticată, copleșită că mă întâlnesc cu un băiat atât de frumos. Habar nu aveam ce să discut cu el. Îmi plăcea Pușkin, la școala din Cernăuți citisem mult. Așa că mi-am zis să-i recit din Pușkin, să-l impresionez, și atunci, el m-a privit și mi-a zis: „Tu ai talent! Trebuie să te faci actriță!"

Părinții au fost reticenți, pe urmă am aflat și de ce. În timpul acesta, la teatru se dădeau audiții pentru tineri actori și am spus că vreau să merg și eu. Au venit mulți tineri activi la Societatea Ikuf, printre care și Leonica Waldman. Ei cântau, jucau... Eu eram un *outsider.* Mămica mi-a zis: „Te las să te faci actriță numai dacă ești talentată, că dacă nu ești, e o rușine pentru mine și pentru tatăl tău, Dumnezeu să-l ierte!". Tatăl meu era foarte talentat, iar mămica nu vorbea de ea, cât de tatăl meu. Adevărul e că umorul, de la el îl moștenesc.

A.M.: *Am citit undeva că și privirea...*

L.K.: Se poate... În orice caz, m-au trimis să-mi iau un text de la bibliotecă. Și mi-am ales Șalom-Alehem, *Halal de mine, sunt orfan!...* Am început să recit. Havis, pragmatic cum era, a-nceput: „Ce nevoie ai tu de meseria asta, o meserie care pur și simplu te umilește, depinzi de oamenii care te critică?!" Ba că am pulpe groase, nasul lung... Mămica mea, care era un pic șașie, doar un pic, mă privea


הבימה
התיאטרון הלאומי
אוסקר ודודה רוזה
מאת אריק־עמנואל שמיט
הצגת יחיד בביצועה של ליא קניג

atent: „Mda, e adevărat, e cam lată în şolduri, nasul e... un pic cam lung, dar are un singur lucru, are un şarm care va trece rampa!". Şi m-au lăsat să mă duc.

Când vine vorba de mama, nu sunt deloc modestă. Avea un simț pentru actorie, avea fler, credea în forța talentului meu: „Dintre toți tinerii aceştia talentați, drăguți, cea care va deveni o actriță *à la long* este Ea". Cam aşa a fost începutul...

A.M.: *Ați intrat la T.E.S....*

L.K.: Primul meu regizor din teatru cu care am lucrat a fost Ginel Teodorescu. Cu el am început, practic, şcoala de teatru. El m-a făcut să înțeleg scena, jocul, teatrul... „Măi, tu eşti aşa de naturală, de parcă trăieşti rolul ăsta!". De la el am învățat firescul pe scenă, uşurința de a intra într-un rol. Avea o eleganță şi prestanță spirituală, şi respect pentru actor! Cu el am făcut Molière (Toinette în *Bolnavul închipuit*), *Jurnalul Annei Frank*, succesul care m-a propulsat.

A.M.: *Pentru care vi s-a decernat Premiul de Stat.*

L.K.: Da, am primit şi medalie.

Şcoala teatrului românesc este una foarte bună. Trebuie să recunoaştem pleiada de actori extraordinari, printre care: Tanți şi Dina Cocea, Sonia Cluceru, Maria Filotti. Mihai Popescu, un actor fenomenal şi un bărbat frumos pe deasupra, l-a jucat pe Iago, splendid! Nu pot să-l uit! Văzându-i pe ei, am avut de la cine învăța. Mi s-a dat posibilitatea să fac dramă, apoi comedie, teatru de satiră, revistă. În Israel au fost uimiți cum de pot să fac şi genurile astea. Aici, la teatru, se făceau în fiecare an. Soțul meu făcea reviste de succes, printre care *Şah-Mat.*

A.M.: *Soțul dumneavoastră scria cuplete...*

L.K.: Da, şi mama stătea la repetiții, mă urmărea critic, dar nu era deloc îngăduitoare, doar pentru că eram fețița ei. Dacă jucam prost, ştia foarte bine cum să-mi spună. Când repetam la *Jurnalul Annei Frank*, mi-a zis, reținut şi încet: „Eşti bine..."

A.M.: *A fost fericită când ați luat premiul...*

L.K.: Foarte fericită! Pe urmă, a fost plecarea mea în Israel...

A.M.: *În '61, după recunoaşterea excelenței dumneavoastră, ați plecat. Un alt început. Nu v-a fost greu?*

L.K.: Foarte greu! În primul rând, din cauza limbii, şi apoi a felului în care era primit şi privit actorul din afară, pentru că nu întotdeauna se încadra tiparelor de acolo. Teatrul era influențat de cel englez şi american. Era perioada *underplay*, à la Marlon Brando. Eu veneam în spate cu o şcoală românească de influență franceză. Se pare că am avut o pregătire solidă, acum realizez asta. Doar aşa am putut să reuşesc.

Primul rol pe care l-am făcut a fost Eva din *Domnul Puntila şi sluga sa Matti* de Brecht, apoi a venit Eva din *Genesis* a lui Aaron Megged. Nici până azi nu ştiu cum am învățat rolul (eu mă duceam la Ulpan să învăț ebraică, nu întreba, nu era uşor!) Piesa era un anacronism despre Geneză, Eva cu Adam înainte de tentația mărului. Foarte actuală în contextul vieții din Israel. Eu am făcut senzație: jucam Eva înainte de tentație în primul act, în actul II eram o femeie la 40 de ani şi-i aveam pe Cain şi Abel, iar în actul III, făceam o Eva modernă, cum ar spune Tănase – „aterizată de pe altă planetă" –, atunci începuse să se bea cafea expresso, de la dozator, era moda minijupei, eram o Eva-Expresso. Şi eu am trecut prin cele trei roluri cu aşa o uşurință, încât israelienii m-au plăcut şi au apreciat calitățile mele actoriceşti. M-au acceptat!

Sunt actori din România, o generație mai tânără, care au reuşit şi au făcut carieră în Israel, printre care Rozina Cambos, Tatiana Olier...

A.M.: *Ați colaborat cu ele, ați jucat?*

L.K.: Nu, fiecare şi-a găsit locul... Cu Rozina am fost colegă la Habima, ea e acum la Cameri. Cu Tatiana sunt bună prietenă. Sunt alții care nu s-au adaptat, din păcate...

A.M.: *Părinții nu au venit cu dumneavoastră în Israel.*

L.K.: Nu. Nu au reuşit. Havis a venit, după moartea mamei, cum îți spuneam. Eu cu soțul meu eram tineri, voiam să vedem lumea. Nu aveam voie să plecăm. Perioada comunistă închidea porțile oricărei realizări. La un moment dat, am primit o invitație să joc în Franța cu Iancu Alperin, eram gata de plecare şi nu ne-au lăsat. Ce puteau să facă doi actori de la Teatrul Evreiesc, un complot?! Mămica făcea un rol excepțional în *Dinastia Efros* de Iacob Gordin şi au interzis piesa pe motiv că are influență burgheză. Țin minte că Ginel mi-a adus, pe ascuns, să citesc Tennessee Williams. Eram înnebunită să joc *Un tramvai numit dorință,* dar nu era voie! Nici nu aveai voie să rosteşti Ionesco, că te şi luau la rost. Greu!

A.M.: *Vorbiți de George Teodorescu ca de un prieten apropiat. Cu cine ați mai dezvoltat o relație specială? Care a fost relația cu Sevilla Pastor?*

L.K.: În general am avut un respect față de actorii în vârstă. De la Sevilla Pastor am „furat actorie". Ea era ceea ce se cheamă azi un *entertainer.* Ştia să facă un cuplet şi chiar dacă nu înțelegeai limba sau nu-ți plăcea cupletul, tu tot spuneai bis de vreo 2 sau 3 ori. Avea un şarm unic şi, în acelaşi timp, ştia să facă un rol de dramă perfect. Era o figură! Am fost şi partenere de scenă, am lucrat împreună, ne certam, ne împăcam, altfel nu putea să iasă artă... Îmi amintesc cu plăcere şi de Mauriciu Sekler, regizor şi actor excepțional, cu care am făcut Şalom-Alehem (Have în *Tevie lăptarul)*...

A.M.: *I-ați cucerit pe israelieni. Ați primit Premiul Israel pentru întreaga activitate, de curând ați devenit Doctor Honoris Causa al Universității din Tel Aviv...*

L.K.: Nu mă pot plânge...

A.M.: *Cum duceți succesul acesta?*

L.K.: Succesul îl duc cu foarte mare atenție. Când eram la teatru, eu, mama, Havis şi soțul meu, am fost dați afară pentru că ne-am înscris pe lista celor care doreau să plece în Israel. Noi am crezut că se va închide teatrul. Dar nu, Partidul a adus tineri să susțină spectacole acolo. Ei au jucat. Şi publicul a venit să vadă cum arată teatrul fără vedetele şi adorații lui. Întâmplarea asta n-am s-o uit niciodată. Succesul, azi e, mâine poate să nu mai fie.

A.M.: *Impune limba un stil de joc? Cum e jocul în idiş, jocul în ivrit?*

L.K.: Eu am jucat peste 40 de ani în ivrit. Nu-mi mai este greu. Limba e mai dură, într-adevăr, altfel spui *te iubesc* în ivrit, şi altfel în idiş sau rusă, spre exemplu. Toți se mirau că joc *Filumena Marturano* în limba aceasta, „de cimitire", cum i se mai spune...

Idişul e o limbă foarte frumoasă, are o muzicalitate dulce. Mi-a făcut mult bine, eu înot în idiş, fără să-mi dau seama. Umorul idiş îmi place mult, nu-l mai întâlneşti în altă limbă.

Însă cine ştie doar ivrit, spune că e superbă. Ivritul are ceva mirific, parcă citeşti *Tanahul*! Nu pot să spun că o ştiu foarte bine, o ştiu din roluri, acesta e adevărul. Pe scenă, când mi se întâmplă să nu ştiu un cuvânt în ebraică, îl spun în idiş.

Înainte să vin acum la Bucureşti, am avut spectacole cu casa închisă, numai în idiş, alături de un prieten, Mari Kushner, originar din Polonia, fiu de actor şi el. Lumea vine, nu înțelege o boabă idiş şi spune „N-am înțeles... dar am înțeles!"

A.M.: *Idişul este, deci, o limbă a sufletului... În acest moment, în ce piesă jucaţi la Habima?*

L.K.: Acum joc *La vie devant soi* după romanul lui Romain Gary (pseudonimul Emile Ajar). Moshé Mizrahi a făcut un film cu Simone Signoret, în anii '70. Joc rolul unei supravieţuitoare a Holocaustului, Rosa, fostă prostituată, care are grijă de un copil musulman, interpretat de un actor foarte tânăr şi talentat, Oshri Cohen. O poveste impresionantă.

A.M.: *Poate nu ştiţi, dar o dramatizare a acestui roman se joacă acum la Teatrul „Nottara", sub titlul* „Ai toată viaţa înainte". *Aşadar, colaboraţi cu tinerii...*

L.K.: Sigur că da, sunt foarte prietenă şi deschisă la orice colaborare cu ei.

A.M.: *Lumea cărui personaj v-a fost mai aproape de suflet?*

L.K.: Eu am fost învăţată să am un respect faţă de rol, din momentul în care capeţi un material. Am avut roluri pe care le-am făcut mai bine decât altele, cu mai mult succes: *Anna Frank*, de care mă leagă o amintire caldă, *Mutter Courage*, *Scaunele* lui Ionesco în Israel. Mi-am iubit toate rolurile, am fost fericită că le joc. Cel mai mult mi-a plăcut trecerea de la un registru la altul, nu m-am rezumat la un anume gen de personaj.

A.M.: *Ce vă doriţi să jucaţi şi nu aţi jucat până acum?*

L.K.: Nu pot să numesc ceva anume. Iubesc provocarea. Mă tentează noul, modernul, însă ceva care să aibă substanţă literară, dramatică. Regizorii asta şi caută pentru mine.

A.M.: *Am citit că aţi colaborat cu David Esrig...*

L.K.: E adevărat, am colaborat cu Esrig la Haifa, eram Zoe din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale. El a mai montat în Israel, *Troilus şi Cresida* de Shakespeare, la Habima, dar noi nu am colaborat decât la Caragiale.

A.M.: *Şi? A prins Caragiale în ivrit?*

L.K.: Din păcate, nu. Nu l-au înţeles. Deşi era un spectacol foarte bun. Poate că nu a fost foarte bine tradus, erau lucruri specifice spaţiului românesc.

A.M.: *Cu cine aţi mai colaborat?*

L.K.: Cu Dinu Cernescu, la Habima. Am făcut Gertrude în *Hamlet* de Shakespeare.

A.M.: *Aţi făcut film?*

L.K.: Nu atât cât aş fi putut. În film te vede toată lumea. În teatru, e mai complicat. Pentru mine teatrul e esenţial, e ca şi cum ai da totul înainte de moarte, pe scenă.

A.M.: *Dumneavoastră onoraţi invitaţia în România. V-am văzut anul trecut şi în Festivalul Internaţional „Avram Goldfaden" de la Iaşi. Cum vă gândiţi la România şi la contactul cu publicul de aici?*

L.K.: Sincer, sunt puţin emoţionată. În România, teatrul a dat nişte actori excepţionali, iar publicul are cultură teatrală şi cred că mă priveşte destul de critic şi curios. Eu fiind plecată de mai bine de 40 de ani... În general, trebuie să ai grijă.

A.M.: *Eu l-am văzut îndrăgostit de dumneavoastră, anul trecut la Iaşi...*

L.K.: Să vedem cum va fi în seara aceasta. Recitalul cuprinde o serie de monologuri din roluri de succes, şi este un omagiu adus Teatrului Naţional Habima, care aniversează 90 de ani de existenţă, şi, de asemenea, teatrului românesc.

A consemnat Anca MOCANU

Vlad ZAMFIRESCU:

„Cred că în momentul în care consideri că nu mai ai nimic de învățat, ești mort ca artist."

Vlad Zamfirescu şi-a dorit dintotdeauna să fie actor. La nouă ani era deja într-o trupă de pantomimă din Târgu Mureş. Pe timpul liceului mergea la Teatrul Studenţesc Podul. La douăzeci de ani, fiind încă student la UNATC, la clasa lui Ion Cojar, câştiga Premiul UNITER pentru debut. După terminarea facultăţii, s-a angajat la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra". Este căsătorit cu Mihaela şi tatăl unui băieţel adorabil, Matei. Joacă în mai multe spectacole la Teatrul Act şi la Teatrul „Bulandra" şi repetă pentru alte trei. Am vorbit cu el despre copilărie, familie, pasiunea pentru teatru şi despre profesorul drag lui, regizorul Ion Cojar (care, între timp, s-a stins din viaţă – *N. red.*).

Mirela Sandu: *În anul 1997 erai student şi jucai la Casandra, fiind câştigătorul Premiului UNITER pentru debut. Ce îşi dorea Vlad Zamfirescu pe atunci?*

Vlad Zamfirescu: Îşi dorea să joace cât mai mult, să facă teatru de calitate. Asta am şi făcut; uneori mai bine, alteori mai rău, dar întotdeauna cu pasiune. Nu aveam un scop anume de atins. Vroiam să mă simt bine şi să îmi placă ceea ce fac.

M.S.: *Ai fost studentul lui Ion Cojar...*

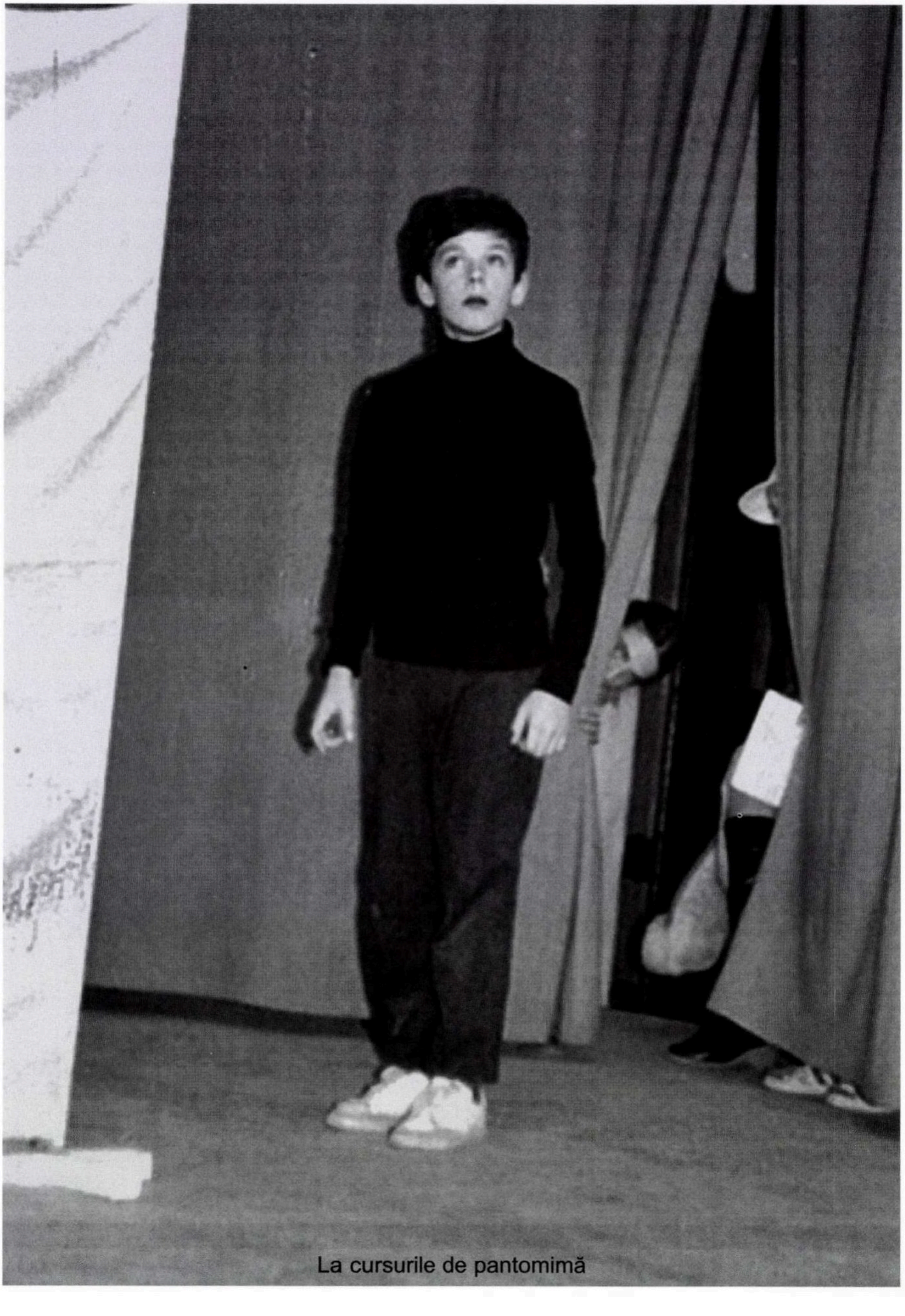
V.Z: La început, am fost la clasa lui Gelu Colceag, apoi s-au împărţit clasele şi am trecut la maestrul Ion Cojar.

M.S.: *Ce amintiri ai din perioada aceea? Cum era ca profesor?*

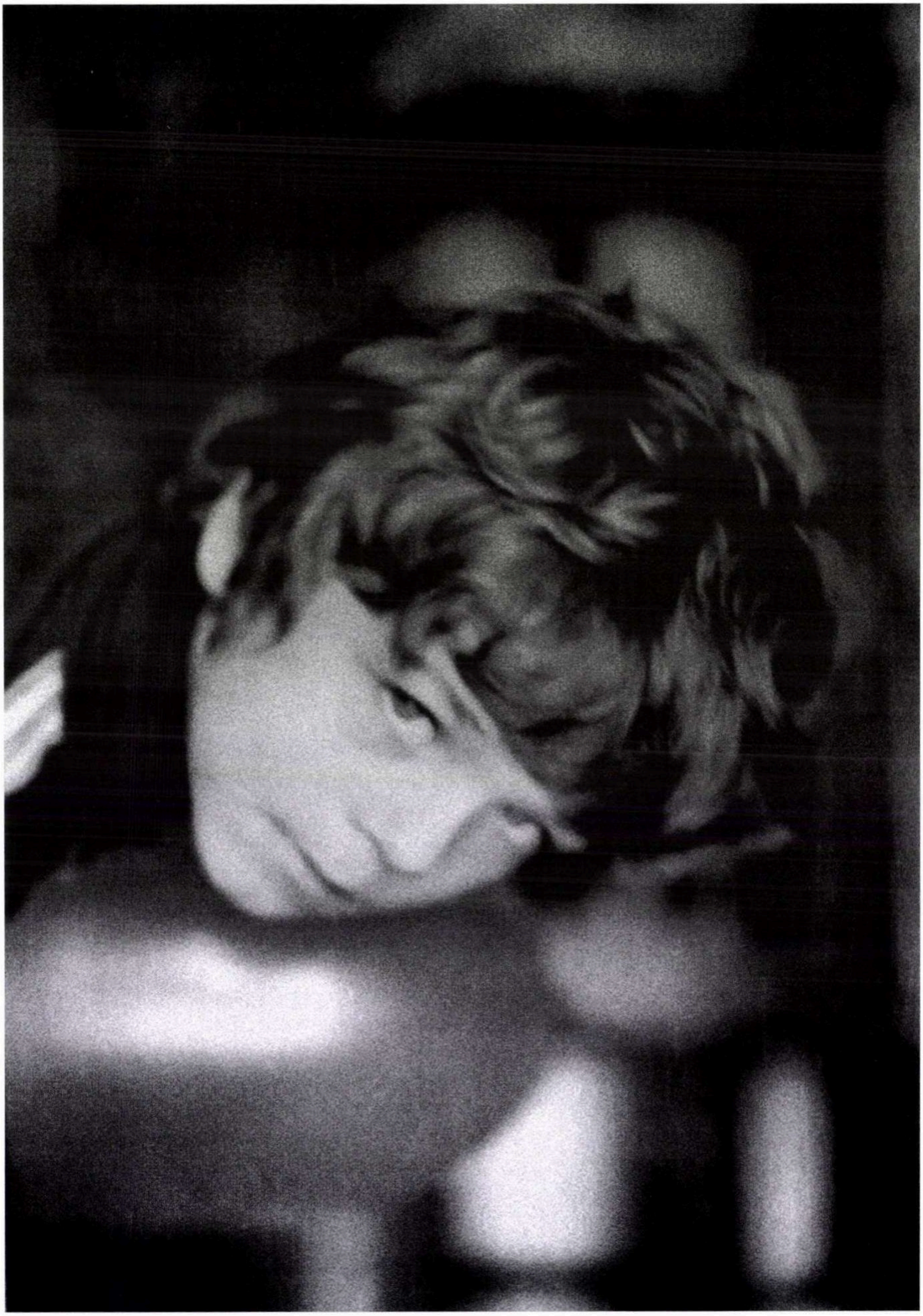
V.Z.: La clasă avea o tenacitate aproape supraomenească de a însămânţa în fiecare elev al lui făgaşul corect pentru meseria de actor. Chiar şi cu cei care înţelegeau mai greu stătea ore întregi încercând să îi înveţe, să le deschidă o cale. Venea la şcoală zi de zi şi repeta câte opt–zece ore cu o răbdare incredibilă. Noi ne plictiseam, eram prea tineri. Din păcate, la vârsta aceea este greu să îţi găseşti timp să asculţi. Vorbea foarte mult, ore în şir, dar abia acum înţeleg că proceda foarte bine, pentru că noi înţelegeam lucrurile doar la un nivel superficial. Ne dădea foarte multe exemple tocmai pentru a ne face să pătrundem ideea în profunzime. Avea un mod de lucru foarte bun, pe care îl are şi Gelu Colceag de exemplu. Toţi studenţii erau obligaţi să participe la repetiţii. După ce se lucra o bucată, se discuta. El îşi spunea ultimul părerea, puncta lucrurile importante. Simţeam că aveam o mare responsabilitate şi ne concentram pe bucata respectivă, chiar dacă nu eram pe scenă. Lucram în acelaşi timp cu colegii noştri şi învăţam foarte mult. Încet, încet, ne-a creat un sistem propriu de valori şi ne-a facut să ştim când ceva este bine şi când este rău. Ne-a învăţat să avem încredere în noi, în felul nostru de a simţi şi de a gândi. După părerea mea, este unul dintre cei mai mari profesori ai şcolii româneşti de teatru. Sunt foarte ataşat de el. Ne-am înţeles foarte bine. A fost o dragoste mare între noi.

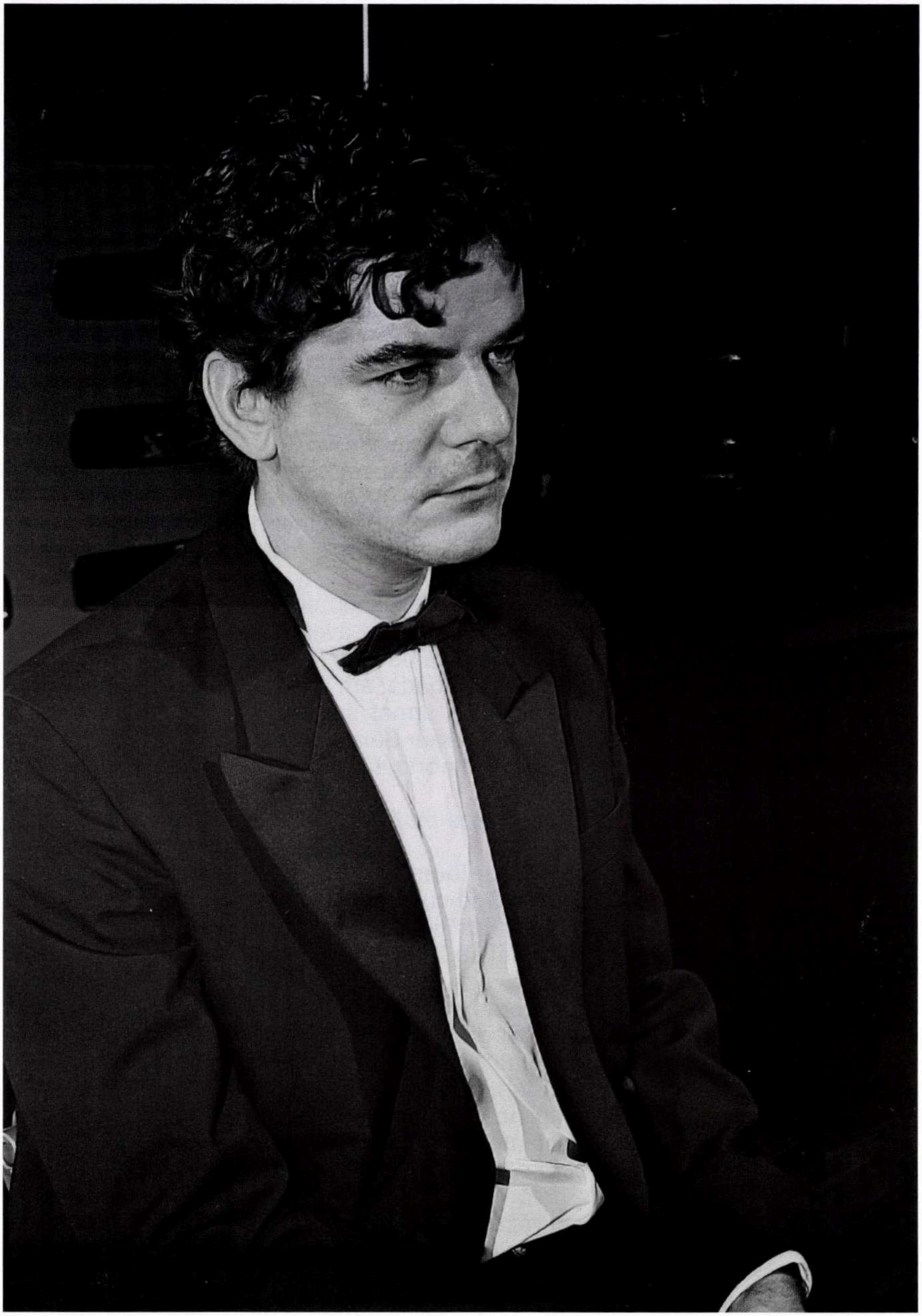
M.S.: *Crezi că actorul care ai devenit i se datorează şi lui?*

V.Z.: Experienţele şi oamenii pe care îi întâlneşti te modifică. Am preluat o parte din energiile şi învăţămintele pe care le-am primit la clasă. Domnul Ion Cojar



La cursurile de pantomimă





a contat enorm pentru mine, datorită lui m-am deschis spre meseria asta, m-a luminat. De la el am învăţat să gândesc teatru şi să forez, să caut în sensul în care trebuie.

M.S.: *După terminarea facultăţii ai mai lucrat cu Ion Cojar?*

V.Z.: Din păcate, nu. Când jucam în *Azilul de noapte* de Maxim Gorki la „Casandra", mi-a spus că dacă va monta piesa într-un teatru profesionist, pe mine mă va distribui în Vaska Pepel. Am suferit foarte mult atunci când a montat *Azilul de noapte* la Teatrul Naţional din Bucureşti şi nu m-a distribuit. Mi se părea nedrept. Dar când am văzut spectacolul, am înţeles că nu aveam cum să fiu în acea distribuţie, fiecare personaj era gândit cu zece ani mai în vârstă. În urmă cu doi ani, am început la Teatrul „L.S. Bulandra" repetiţiile la o dramatizare a lui Ion Cojar după Dostoievski, cu Mihai Constantin în rolul principal. De fiecare dată când sunt în preajma domnului profesor, nici măcar nu mai contează produsul finit, ci doar munca alături de el şi descoperirile din fiecare zi. Faptul că stau acolo şi ascult ce spune lucrează în mine ani de-a rândul.

M.S.: *Făceai parte dintr-o clasă foarte bună...*

V.Z.: Da, a fost un an foarte bun. Erau clasele lui Gelu Colceag, Ion Cojar şi Alexandru Repan. Mai mult de jumătate dintre cei care au terminat atunci sunt angajaţi în teatrele din Bucureşti. Pe lângă faptul că am avut profesori buni, şansa noastră a fost şi că tocmai atunci se producea un schimb de generaţii.

M.S.: *Frederik din* Pelicanul *de August Strindberg a fost primul tău rol important. Ce a însemnat pentru tine acea perioadă?*

V.Z.: Întâlnirea cu doamnele Cătălina Buzoianu şi Valeria Seciu a însemnat foarte mult pentru mine. Eram foarte tânăr pe atunci, aveam nouăsprezece–douăzeci de ani. Am încercat la vârsta şi la experienţa pe care le aveam să fac cât mai bine personajul. Când mă gândesc la acea perioadă, am un uşor zâmbet. Mă gândesc că eram un copil care promitea. Apoi a urmat spectacolul *Şase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello, eram Băiatul. Mi-a plăcut foarte tare rolul acela. Cătălina Buzoianu a fost foarte importantă pentru începutul drumului meu în teatru.

M.S.: *În ultimii ani ai colaborat foarte mult cu Teatrul Act. Cum ai început să lucrezi acolo?*

V.Z.: Am început colaborarea cu Teatrul Act cu o piesă regizată de Vlad Massaci, *Bash* de Neil LaBute. Începând cu acest spectacol, s-a format o echipă foarte bună cu care mi-a făcut plăcere să lucrez. Mă interesează foarte mult genul acesta de apropiere de spectator cum se întâmplă la Teatrul Act.

M.S.: *Ce joci acum?*

V.Z.: De curând am avut premiera cu spectacolul *Dumnezeul de a doua zi* de Mimi Brănescu, regizat de Claudiu Goga. Îmi place textul şi mă bucur că încep să se scrie şi la noi piese ofertante pentru actori. În piesă este vorba despre o viaţă ratată din cauza unor conjuncturi familiale. Doi oameni se întâlnesc într-o iubire perfectă şi încearcă să şi-o împlinească, dar nu reuşesc. Sunt două poveşti paralele, fiecare descriind cele întâmplate din perspectiva sa.

M.S.: *Este pentru prima oară când lucrezi cu Claudiu Goga?*

V.Z.: Da, este pentru prima dată. Ne cunoaştem de mult timp, la facultate el era cu un an mai mic decât mine. I-am văzut examenele la clasă. Vroiam de multă vreme să lucrăm împreună, dar nu am reuşit. Când a pus în scenă la Braşov *Livada de vişini* de Cehov, m-a invitat să joc, dar nu am putut merge, pentru că eram implicat în alt proiect. Mă bucur că ne-am întâlnit acum şi cred că a ieşit un lucru bun.

Mi-a plăcut foarte mult să lucrez alături de Claudiu Goga şi sper să mai repetăm experienţa. Ne-am propus ca în primăvara anului următor să repetăm *Îmblânzirea scorpiei* de William Shakespeare. Sper să ne găsim amândoi timp. Îmi doresc mult să joc Shakespeare. Sper că sunt pregătit. Deja este legendă intenţia lui Vlad Massaci de a face *Richard al III-lea* cu mine. Probabil tot anul viitor se va întâmpla.

M.S.: *Ce repeţi acum?*

V.Z.: Am început repeţiile la două spectacole: *Some girls*, unde interpretez un tânăr care înainte de a se însura revine în „trecut" pentru a se împăca acum cu iubitele pe care le părăsise fără nicio explicaţie. Se simte vinovat şi nu vrea să îşi înceapă noua viaţă înainte de a se împăca cu tot ce s-a întâmplat în decursul anilor. Este o coproducţie a Teatrului Catharsis şi Teatrul „George Ciprian" din Buzău. Se va juca atât la Buzău cât şi la Teatrul „Nottara", Sala Studio. Regia îi aparţine lui Cristian Juncu. Fostele iubite sunt interpretate de: Irina Velcescu, Cristina Florea, Catrinel Dumitrescu, Andreea Vasile şi Diana Cavallioti. Primul spectacol: 3 octombrie la Buzău, iar premiera în a doua parte a lunii octombrie,

În spectacolul cu piesa *Dumnezeu de a doua zi* de Mimi Brănescu

la Teatrul „Nottara". Cel de-al doilea proiect nu ştiu încă unde se va juca. Este vorba de o piesă care se numeşte *Dinner with friends* de Donald Margulies, care a luat Premiului Pulitzer în anul 2000. Va fi montată de Alice Barb şi joc alături de Cătălina Mustaţă, Cerasela Iosifescu şi Dan Aştilean. Urmează să încep repetiţiile şi la Teatrul „L.S. Bulandra", probabil Sala Izvor, în spectacolul *Artă* de Iasmina Reza, regizat de Cristi Juncu, cu Gigi Ifrim şi Şerban Pavlu.

M.S.: *Pomeneai de Teatrul Catharsis. Cu ce se ocupă?*

V.Z.: Teatrul Catharsis este o asociaţie culturală care s-a născut din nevoia de a face teatru. Începuserăm să montăm spectacole şi trebuia găsit un cadru legal prin care să le susţinem. A împlinit deja cinci ani şi începem să avem din ce în ce mai multe producţii. *American Buffalo* de David Mamet, *Oraşul* de Evgheni Grishkovets, *Demonul roşu de* Hideki Noda sunt spectacolele noastre. Scopul nostru este promovarea teatrului modern de cea mai bună calitate. Ne interesează, în special, textele bune care nu au avut încă premiera în România. Toate titlurile enumerate au fost premieră absolută în România. Asociaţia este formată din trei membri: Kana Hashimoto, Mihaela Zamfirescu (pentru partea de dans) şi cu mine.

M.S.: *Ai venit în Bucureşti la vârsta de paisprezece ani. Cum a fost copilăria ta la Târgu Mureş?*

V.Z.: O mare parte din timp am petrecut-o cu bunica mea. A fost foarte frumoasă acea perioadă şi îmi face plăcere să mă gândesc la acei ani. Pe urmă, am venit la Bucureşti pentru că urma să fac teatru. La Târgu Mureş făceam pantomimă încă din clasa a III-a şi îmi plăcea foarte mult.

M.S.: *Cum a fost acomodarea în Bucureşti?*

V.Z.: Orice ruptură este grea. La vârsta de paisprezece ani şi trecerea de la o clasă la alta ţi se pare ceva îngrozitor. Dar sunt paşi în viaţă pe care trebuie să îi faci, aşa că a trebuit să depăşesc momentul.

M.S.: *Ştiu că ai şi acolo o soră...*

V.Z.: De fapt, am două surori: Ştefana şi Cristina. Pe Ştefana cred că o ştiţi, iar Cristina este cu zece ani mai mică decât mine. A terminat facultatea în Germania şi acum lucrează acolo. Este singurul om deştept din familie!

M.S.: *Tu şi Mihaela aveţi un băieţel...*

V.Z.: Da, Matei. Are doi ani şi jumătate. Al doilea băieţel este pe drum. Încă nu ştim cum îl va chema. Poate Andrei, poate Mihnea...

M.S.: *Când s-a născut Matei, spuneai că îţi doreşti să petreci mult timp cu el. Ai reuşit să faci asta?*

V.Z.: Da, am reuşit. La un moment dat, sufeream că se întâmplau atât de multe lucruri noi pentru el şi eu nu eram de faţă. Nu puteam să fiu martor la etapele dezvoltării lui şi-mi displăcea lucrul acesta. Acum, deşi am repetiţii, reuşesc să stau şi cu el. Apariţia lui Matei pe lume m-a făcut să mă raportez altfel la viaţă, la carieră, la familie.

M.S.: *Crezi că faptul că te-ai născut într-o familie de actori te-a determinat să optezi pentru teatru?*

V.Z.: Eu am avut parcă dintotdeauna pasiunea pentru teatru. Nu ştiu dacă a fost nativă sau insuflată. Cel mai important lucru, pentru orice meserie, este să fie făcută cu pasiune. Dacă cel care o face are pasiune, îşi va da toată silinţa să o facă cât mai bine. În schimb, dacă nu îi place, viaţa lui va fi tristă şi obositoare.

Doar aşa putem câştiga partida cu noi înşine. Indiferent de meseria pe care o avem, dacă ne bucurăm de ea, vom fi cu siguranță fericiți. Din punctul acesta de vedere mă consider un norocos: îmi place ceea ce fac şi merg la repetiții şi la spectacole cu mare bucurie. Abia aştept următoarea repetiție sau viitorul spectacol.

M.S.: *Care sunt oamenii care de-a lungul anilor au însemnat ceva pentru tine profesional?*

V.Z.: Au fost şi încă sunt multe persoane în prezența cărora mă simt ca un burete. Începând cu Cătălin Naum şi Teatrul Podul la care am mers pe când eram în liceu şi continuând cu Gelu Colceag, Ion Cojar, Cătălina Buzoianu şi mulți actori pe care îi admir foarte tare. Tot timpul pot învăța câte ceva nou de la ei. În momentul în care consideri că nu mai ai nimic de învățat eşti mort ca şi creator.

M.S.: *Declarai acum ceva timp că ai vrea să te apuci de regie...*

V.Z.: Da, am o piesă, *Dinner with friends*, pe care vreau să o pun în scenă de doi ani. Nu pentru că mi-aş fi dorit să joc în ea, ci pentru că am simțit că prin intermediul ei aş avea ceva de spus. Din păcate, nu am găsit timpul necesar şi apoi a venit propunerea lui Alice Barb să joc exact în aceeaşi piesă. I-am spus încă de la început că nu vreau să renunț la ideea mea, chiar dacă voi juca în spectacolul ei. Alice a fost foarte drăguță şi a spus că nu are nimic împotrivă. Sunt extrem de selectiv la texte, mai ales atunci când îmi pot exprima opinia, atunci când împreună cu cei cu care lucrez – Vlad Massaci, Cristian Juncu şi actorii din distribuție – alegem piesa pe care urmează să o jucăm. După părerea mea, este cel mai important element. Sigur că este nevoie de multă atenție şi la alegerea distribuției, a regizorului şi a scenografului, dar textul este elementul de bază.

M.S.: *Cum vă alegeți textele?*

V.Z.: Citim foarte mult. De exemplu, cei doi regizori de care am pomenit citesc foarte mult în original. Eu citesc în română. Din păcate, găsim foarte greu un text care să ne intereseze. Din şaizeci–şaptezeci de piese uneori nu alegem niciuna.

M.S.: *Te imaginezi făcând altceva decât teatru?*

V.Z.: Nu ştiu. Dacă m-ar fi atras, probabil că aş fi făcut altceva. Spre exemplu, îmi place să gătesc. Nu ştiu dacă te naşti cu pasiunea pentru un anumit lucru sau ea poate fi insuflată, educată. Probabil că amândouă variantele sunt posibile. Sunt lucruri native care ies la suprafață indiferent de împrejurări, dar se poate întâmpla să existe mai multe înclinații latente şi să forezi doar pe una dintre ele, să te descoperi acolo. Îmi aduc aminte de un copil de la Târgu Mureş, avea în jur de zece ani. Ninsese şi ne jucam. El a luat un băț şi a desenat pe asfalt un tigru. Ceilalți desenaserăm fețe de oameni, aşa cum fac copiii care nu ştiu să deseneze: un cerc şi nişte puncte. Eram vreo şase–şapte copii. Când am văzut tigrul lui, am înlemnit toți: parcă urma să se ridice din zăpadă şi să plece! Nu îl învățase nimeni, talentul lui era înnăscut. Sunt convins că oamenii care nu au un talent atât de evident, pot avea mai multe estompate. Depinde de fiecare în parte pe ce drum îşi alege să meargă şi, dacă nu este împotriva aptitudinilor sale, poate ajunge la un nivel la fel de înalt ca „desenatorul de tigri". Sigur că foarte important este şi mediul în care trăieşti, educația, etc...

M.S.: *Te întrebam la început ce gânduri aveai când ai terminat facultatea. Ce îți doreşti acum după 12 ani de la absolvire?*

V.Z.: Îmi este bine aşa cum sunt acum: lucrez texte care îmi plac, cu oameni cu care am multe lucruri în comun şi am o familie de care mă bucur foarte tare. Evident, tot timpul este loc de mai bine, dar din foarte multe puncte de vedere mă consider un om fericit.

Interviu realizat de Mirela SANDU

Vlaicu GOLCEA:

„Nu colaborez decât cu oameni care îmi plac şi cu care comunic foarte bine"

E poate cel mai în vogă nume dintre puţinii compozitori de muzică de scenă pe care îi avem. Absolvent al Conservatorului din Bucureşti, secţia jazz, Vlaicu Golcea a început să lucreze în teatru la Green Hours. **Este un fan declarat al lui Béla Bartók şi consideră că elementele folclorice româneşti vor fi mereu de actualitate, spre inspiraţia multora. A avut ocazia să-i vadă pe Radiohead în concert, îl admiră pe Brian Eno ca artist şi producător, iar singura muzică de teatru pe care a ascultat-o anul acesta şi l-a impresionat este cea din** Prinţesa Turandot **după Carlo Gozzi, în regia lui Andriy Zholdak (compozitor Vladimir Klykov). A colaborat foarte mult cu acest David Lynch al teatrului autohton, Radu Afrim, iar cel mai recent spectacol la care a lucrat (**Breaking the Waves**, după scenariul lui Lars von Trier, regia Radu-Alexandru Nica, Teatrul Naţional „Radu Stanca", Sibiu) i-a completat palmaresul şi i-a stimulat orgoliul de a fi compus pentru un proiect ambiţios şi „consistent", cum el însuşi îl defineşte. După câteva premii, printre care şi un trofeu UNITER, „bifat" în 2009, nu se mai vede întors la jazz. Poate că e momentul potrivit pentru un prim album cu muzică de teatru semnat Vlaicu Golcea.**

Foto: Cosmin Bumbuţ

Veronica Plăcintescu: *Cum ai ajuns să faci jazz? Şi reaminteşte-mi, te rog, cum ai ajuns să... nu mai faci jazz?*

Vlaicu Golcea: Am început să ascult jazz în clasa a noua... dar abia la sfârşit de liceu mi-am dat seama că asta vreau să fac. Pentru mine, a venit ca o noutate târzie, iar zona între jazz şi rock îmi era neclară, cu atât mai mult cu cât ascultam foarte mult rock progresiv; ambele genuri ofereau, după mine, o doză mare de libertate, iar publicul lor era cam acelaşi... gustând acea libertate la nivel subliminal. Nu mai fac jazz de ceva vreme, pentru că mă interesează mult mai mult zona în care evoluez în momentul de faţă. Jazz-ul mi se pare o muzică care a plecat de la nişte condiţii istorice, sociale şi culturale foarte specifice, care nu pot fi reproduse în România. Nu mai cred în muzica asta... nu mai cred în mine făcând-o... nu mai reuşesc să mă exprim astfel. Este o doză mult prea mare de limbaj care trebuie respectată ca să mai poţi fii liber. Nu e vorba de suficienţă sau snobism... însă nu mai simt nevoia; nu mă mai identific cu acest gen.

V.P.: *Care sunt perioadele din jazz care te-au fascinat cel mai mult?*

V.G.: Aş spune că de la *bebop* încolo; de la Charlie Parker până la John Coltrane, jazz-ul s-a simţit cu adevărat consistent. Apoi, creaţia lui Miles Davis şi Herbie Hancock, plus trupele aferente, care au deschis porţile spre *fusion* şi spre *progresiv*. Şi anii '80 sunt de referinţă, însă deja ceea ce se producea atunci nu mai era 100% jazz, după părerea mea.

V.P.: *Şi de la jazz la... teatru? Când, în ce fel şi datorită cui a început să te pasioneze acest domeniu?*

V.G.: Prima piesă la care am lucrat efectiv a fost în regia lui Radu Afrim. Ne-am întâlnit la Green Hours acum câţiva ani. El montase *Kinky ZoOne*, spectacol foarte bun, care mie îmi plăcea enorm şi care, din păcate, de la un moment dat, nu s-a mai jucat. Până să mă fi cunoscut şi împrietenit cu Radu, mai colaborasem cu Cristi Juncu la Teatrul din Arad, dar asta a fost cel mult un preambul la primul spectacol la care am lucrat propriu-zis, *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* de Matei Vişniec, montat de Radu la Cluj. Au urmat, apoi, 3–4 spectacole consecutive, tot în regia lui, fiecare purtând semnătura şi amprenta sa specifică. Cea mai recentă colaborare a noastră a fost la *Piaţa Roosevelt* de Dea Loher, montare la Teatrul Naţional „Mihai Eminescu“ din Timişoara. Scoţând din ecuaţie faptul că am lucrat cu Radu, eu cred că e un spectacol foarte reuşit şi care bifează câteva dintre preferinţele mele în materie de teatru.

V.P.: *Cum ai putea descrie comunicarea ta cu Radu Afrim?*

V.G.: Radu este un regizor cu o cultură muzicală incredibilă, care trece de nivelul culturii de bun-simţ şi intră într-o zonă de detalii muzicale pe care nu le-am explorat împreună cu alţi regizori. Pentru el, muzica e foarte importantă, e indispensabilă; *fără muzică, spectacolele lui Radu Afrim nu ar mai fi la fel.* E singurul regizor dintre cei cu care am lucrat, căruia îi place să asculte muzica înainte de a monta un spectacol. Poate chiar construi un spectacol pornind de la muzică.

V.P.: *Care dintre coloanele sonore compuse de tine până acum îţi sunt cu un pic mai dragi decât celelalte? Care te reprezintă cu precădere?*

V.G.: Sunt foarte ataşat de piesele Liei Bugnar; de *Cheek to Cheek* a lui Jonas Gardell şi *joi.megaJoy* de Kathalin Thuroczy, spectacolele lui Radu Afrim; *Electra* după Euripide şi *Somnul* de Jon Fosse, în regia lui Sorin Militaru; *Auto-Da-Fé* de

Tennessee Williams şi *Krum* de Hanoch Levin, montate de Theodor Cristian Popescu; dar şi *Hamlet* după Shakespeare şi recentul *Breaking the Waves* după Lars von Trier, puse în scenă de Radu-Alexandru Nica.

V.P.: *Există criterii după care te ghidezi în alegerea proiectelor la care lucrezi?*

V.G.: Eu sunt adeptul unui stil profesional care ţine mult de latura subiectivă a lucrurilor; nu colaborez decât cu oameni care îmi plac şi cu care comunic foarte bine. *Sunt foarte sensibil la latura umană*. Nu cred în tensiunile creatoare – sunt (cel mult) mituri. Spre exemplu, *Breaking the Waves* e un proiect la care s-au întâlnit mulţi artişti, care au lucrat excepţional împreună, care au format o echipă profesionistă, şi n-a existat niciun fel de conflict între ei. Cred că prietenia sinceră şi bunul-simţ pot da rezultate spectaculoase.

V.P.: *Dar chiar şi atent şi sensibil la „factorul uman“ fiind, n-ai avut parte şi de colaborări care să nu se fi ridicat, ulterior, la aşteptările tale?*

V.G.: Sigur că am fost implicat în proiecte de care, ulterior, n-am fost mulţumit, dar de fiecare dată trebuie să existe şi trebuie căutată o cale de mijloc. Singurul lucru de neînţeles în ce mă priveşte e motivul pentru care mă cheamă oamenii care nu vor de fapt să mă cheme, care nu ştiu ce fac eu, care nu-şi doresc să accepte ce le propun şi care au nevoie de ceva mult mai facil. Cea mai mare problemă care apare în muzica de teatru, din punctul meu de vedere, ar fi că *nu există o graniţă concretă între ilustraţia muzicală şi compoziţia originală*. Eu îmi doresc să fac coloane sonore 100% originale, special compuse pentru un spectacol. Un act

creator onest implică muncă de echipă. Dacă ți-ai propus să lucrezi cu un compozitor, într-un fel sau altul, îl creditezi ca parte componentă a echipei creatoare. Trebuie să-i laşi cât de cât mână liberă, însă şi el trebuie să fie extrem de deschis – până la urmă, el semnează doar o coloană sonoră, dar spectacolul este semnat de regizor. E o ierarhie foarte clară şi în virtutea ei ar trebui să se creeze în echipă fără alte tensiuni.

V.P.: *În ce măsură îți oferă teatrul satisfacție creatoare, în condițiile în care ştii că nu pentru muzică vine publicul la spectacol?*

V.G.: Eu încerc să privesc muzica din mai multe puncte de vedere, nu strict din cel al muzicianului care face muzică pe scenă. Compozițiile mele implică şi un anume tip de *research*. Întotdeauna m-a interesat, dincolo de *performance*-ul propriu-zis, modul în care se transmite muzica de la artist la public. Totul porneşte de la întrebările mele legate de muzică şi de la tipul de funcționalitate pe care o poate avea. Mă fascinează când muzica reuşeşte să devină cărămidă din zidul spectacolului, alături de celelalte arte; în cazul ăsta, şi modul în care creezi trebuie să se schimbe, pentru că, într-adevăr, muzica nu mai este centrală. Mă interesează îndeosebi ce anume din limbajul muzical poate să comunice atunci când muzica nu este în prim-plan; *care dintre elementele muzicii devin puternice în momentul în care muzica nu mai este personajul principal*. Aşa am ajuns să compun pentru teatru, dar şi pentru film sau dans.

V.P.: *Există riscul ca muzica ta să devină comercială, în măsura în care un public tot mai numeros începe s-o cunoască?*

V.G.: Muzica pe care o fac nu are legătură cu publicul. *Eu nu creez pentru feedback*. Dacă faci asta, e ceva eronat în actul creator. Creația este o formă de expresie... iar *eu creez pentru mine*. Într-adevăr, dacă se întâmplă ca publicul să rezoneze cu forma finală, este foarte bine şi acest fapt dă calitate creației; dar nu cred că impulsul creator are legătură cu finalitatea actului creator, pentru că artistul nu poate fi altruist. Dar faptul că spectacolele la care am lucrat ajung să se joace cu casa închisă nu poate fi decât un lucru bun.

V.P.: *Ai vreo tehnică actoricească preferată, care crezi că se potriveşte mai bine compozițiilor tale?*

V.G.: Nu există un anumit gen de actorie – muzica se construieşte în funcție de diversele genuri şi modalități de a juca pe scenă. Există actoria „clasică", în care actorul este obişnuit să fie „ajutat" de muzică şi care are un fel de „a vorbi peste" piesa muzicală. Mai există însă şi un mod de raportare la muzică – pentru care votez –, care consideră coloana sonoră atât un univers în sine, cât şi complementar spectacolului, în sensul că muzica poate trăi şi independent de el. Mi-aş dori ca, ascultând muzica, şi nevăzând spectacolul, publicul să poată intra în spiritul propus de ideea teatral-regizorală; ca, *ascultând muzica, să îi fie indus acelaşi sentiment pe care i l-ar declanşa vizionarea efectivă a spectacolului.*

V.P.: *Cât de mult contează să fii tânăr în meseria ta, în întregul proces creator? Cât de mult te ajută vârsta să ai o viziune modernă şi să continui să înveți, să descoperi noul?*

V.G.: Contează enorm! Pe mine mă sperie faptul că *peste 10–15 ani aş putea să fiu cantonat în ceea ce fac*. Observ un tipar la majoritatea artiştilor – ajung la apogeul creației atunci când experimentează, dar din momentul în care îşi găsesc

vocea, tot ce fac ulterior reprezintă doar variaţiuni pe aceeaşi temă. Este o întrebare pe care mi-o pun foarte des: când o să îmi alunece piciorul, iar eu n-o să-mi dau seama?

V.P.: *Sunt teatrele româneşti deficitare la capitolul dotări tehnice? Şi cât de mult poate tăia acest deficit din elanul unui artist?*

V.G.: Chiar şi în Bucureşti, sunt puţine teatre care au un arsenal tehnic cu ajutorul căruia poţi face tot ce-ţi doreşti. Deocamdată, Sibiul este locul unde nu am avut nicio problemă tehnică, nemaivorbind de faptul că acolo există doi operatori de sunet care sunt mici artişti la rândul lor... Ce este cu adevărat păcat e faptul că sunt, în provincie mai ales, oameni care îşi doresc să lucreze şi n-au condiţiile tehnice necesare. La Târgu Mureş, Odorheiu Secuiesc, Gheorgheni sunt oameni care-şi doresc să facă teatru în nişte condiţii care unui bucureştean i s-ar părea de neconceput. Alt aspect trist e că nu există oameni profilaţi pe o anumită meserie – aceea de producător. De altfel, ceea ce lipseşte în această branşă, de fapt în întreaga ţară, este specializarea. *Trăim într-o ţară de generalişti, nu de specialişti.*

V.P.: *În ce măsură sunt vocile şi timbrurile vocale ale actorilor elemente auditive adjuvante muzicii pe care o compui?*

V.G.: *Sunt foarte atent la detalii* precum vocile actorilor, chiar dacă nu pare a fi un lucru studiat. Există o tehnică ce ţine mai mult de ingineria de sunet, în care o muzică este tranşată pe anumite bucăţi timbrale, fiecare cu rolul său. Eu când scriu muzică, mai ales dacă este muzică „pe dedesubtul" unui text, am grijă să las libere acele frecvenţe ale vocii, în aşa fel încât să se audă.

V.P.: *Ţi s-a propus să compui pentru teatru radiofonic? Ţi-ar plăcea?*

V.G.: Chiar foarte mult. Prietenul meu, Theodor Cristian Popescu, mi-a propus să facem un spectacol de teatru radiofonic la Târgu Mureş, care, însă, deocamdată, nu s-a concretizat. Ar fi o adevărată provocare, pentru că *muzica ar prelua rolul scenografiei*, ar deveni factor de influenţă direct, pe când, pe o scenă, ţine mai mult de o anumită subtilitate. Pentru mine, radioul este un obiect magic, plin de nostalgie. Multe dintre spectacolele la care am lucrat au şi câte un radio care funcţionează. În *Auto-Da-Fé* (Teatrul Naţional „Radu Stanca", Sibiu), *Somnul* (Teatrul Naţional Târgu Mureş), *Piaţa Roosevelt* (Teatrul Naţional „Mihai Eminescu", Timişoara), *Toţi fiii mei* de Arthur Miller (la TNB) – radioul devine personaj principal fără să-ţi dai seama...

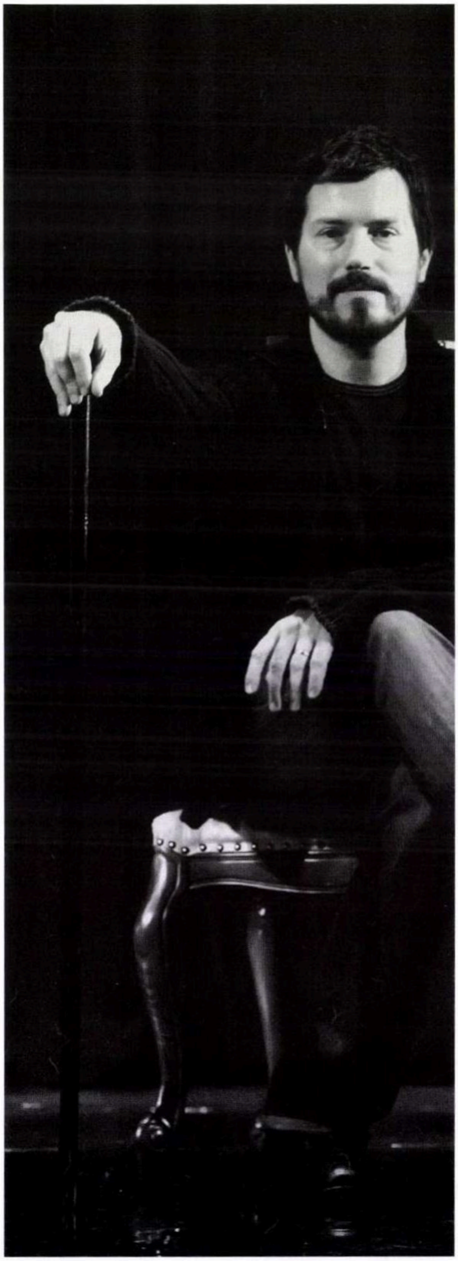
V.P.: *Cum vezi cultura românească în viitorul apropiat?*

V.G.: Eu cred că deja începe să se simtă nevoia de calitate în cultură, iar teatrele din România îşi doresc asta. A început să fie o competiţie între teatrele din ţară, ceea ce e foarte bine. Sibiul cred că poate servi drept model din multe puncte de vedere. În Bucureşti e un haos, dublat de un sindicalism care nu are nicio legătură cu arta, cu actori pentru care sunt mai importante şuşele, dar şi cu echipe manageriale pe măsură. Asta în afară de oamenii de calitate – bineînţeles. Sper ca, în scurt timp, lucrurile să evolueze şi cultura să revină şi în oraşul meu, pe care îl iubesc atât de mult. Oricum, în general, *în Europa, cele mai mari centre teatrale nu sunt capitalele...* În Marea Britanie, nu vorbim de Londra, ci de Edinburgh!

Interviu realizat de Veronica PLĂCINTESCU

Dan VASILE:

„Cu acelaşi cuţit poţi omorî un om... sau poţi tăia anafura"



Anca Bica-Bălălău: *Mulţumindu-ţi pentru timpul acordat, te întreb cum te consideri ca om, dăruit spre a izbândi într-o lume care se scuză cu o criză materială sau o lume care trăieşte o criză de ideal?*

Dan Vasile: Aveam un căpitan în armată care, dincolo de scoarţa cazonă, pulsa de omenesc, de sensibilitate, abrupt-bărbătească ce-i drept, dar tot sensibilitate se cheamă că e. Ei bine, omul acesta, vrând să potolească hoardele de testosteron ce zămisleau în colegii mei impulsul de a-mi răvăşi valiza pentru a face haz de volumele mele de versuri, l-a proţăpit pe unul dintre „subiecţi" de un perete, provocându-i o uşoară traumă a antebraţului. Când victima a început să cârâie cum că doare şi că aoleu!, căpitanul îmi lansează o întrebare: „Cum e mai rău, Vasile, să te doară mâna sau să te doară sufletul?" Continui să cred că autentica durere, cea care contează la sfârşit, este cea spirituală. Criza pe care o trăim acum este, înainte de orice, o profundă criză a valorilor – şi nu zic asta pentru că aşa dă bine: să ne evidenţiem cu intelectu', noi ăştia de nu avem acces la lux –, ci pentru că tot ce se întâmplă acum este o urmare a lăcomiei omului contemporan, a amoralităţii în care a crezut că poate trăi pentru că, oricum, cerul e gol şi se poate orice. Tâmpenia asta cu cerul gol tocmai ce-am citit-o într-o cronică de teatru, care, în mod sentenţios, imbatabil, dădea drumul la un jet de deznădejde peste bieţii cititori mai neavizaţi, sau supuşi sistematic unor tiruri de astfel de zăpăceli. Acest tip de ipocrizie a dus la împietrirea inimilor, la plecarea dragostei dintre noi, la privirea plată, rătăcită în orizontalitate. Îi spun ipocrizie, pentru că oamenii care scriu, regizează sau produc astfel de „evenimente" n-au de multe ori niciun sfert din negura care bântuie prin producţiile lor. Nici

nu au propriu-zis timp, printre atâtea deplasări, decontări, bufete, cazări şi cozerii. Despre partea cu izbânda însă, Anca, să mă ierţi, dar tocmai fiind vorba despre un astfel de context nu-mi doresc decât să pot vorbi publicului prin încă un spectacol şi încă unul, despre lucrurile care nu pier niciodată. Deja e nesperat de mult, pentru că invazia de marginalitate a poluat atât de mult organismul, şi-aşa anemic al teatrului românesc, încât... nici eu nu mă simt prea bine! Ca să parafrazez un postmodernist grăbit. Nici pe scenă, nici în culise, nici în biroul directorului, nici pe fotoliul roşu, nici pe gradenă.

A.B.-B.: *Poate regizorul aduce-n altarul creaţiei sale, spre spovedanie, oameni care au uitat să-şi contemple risipa „trăind"?*

D.V.: Se pare că, „numerar", din ce în ce mai mult. Teatrele au în ultimele luni un aflux de spectatori ca-n vremurile... „bune" – când nu se spăla creierul cu emisiuni de silicon, ci cu lozinci. Dar asta nu include neapărat şi partea cu „spovedania", pentru că teatrul, arta (mai ales cea de azi) sunt orice pe lumea asta, dar nu altare. Acestea beneficiază de nişte locuri special amenajate şi frecventate în ultima vreme mai mult de babe baticofore şi bărboşi de o cruntă pioşenie, celorlalţi părându-li-se probabil *uncool, notfaboulous* sau cel puţin anacronic un asemenea comportament, la începutul secolului XXI, aşa cum mă apostrofa recent un amic: „Hai mă, Dan, suntem *in the fucking twenty first century*"... Printr-o ciudată coincidenţă, încă se mai moare în nenorocitul ăsta de secol şi se mai naşte. Şi dincolo şi dincoace de astea două bariere, tot aşa mister a rămas... ca pe vremea când vorbeam mai civilizat şi citeam la lumina lumânării. Poate atunci teatrul, faptul artistic chiar erau în mai bună măsură o mărturisire... Sau dacă vorbim despre altare păgâne, orgiastice, da, chiar ai de unde alege astazi... Doar că nu ştiu câtă lumină poate pune acest gen de manifestare peste colţurile ascunse ale sufletului omenesc, ce fel de stare de contemplaţie a risipei poate să stimuleze un alt exces...

A.B.-B.: *Între tine şi Dumnezeu există un labirint sau o desfătare tăinuită?*

D.V.: Mă întreb şi eu acelaşi lucru. Dar prefer să las desfătarea pentru... partea a doua a filmului. Mai încolo! Aici e de lucru! (chiar şi de-ar fi doar înaintarea prin labirintul de care spui).

A.B.-B.: *Care este spectacolul care-ţi produce cele mai mari satisfacţii profesionale?*

D.V.: Următorul! Am mai citit asta pe undeva, dar nu pot să n-o repet, pentru că cea mai mare bucurie o am când lucrez, procesul de articulare al unui spectacol e tot ce poate fi mai „adrenalinic" pentru un regizor. Restul e... maculatură (bilete, cronici...) Iar starea de „vacanţă" de după e stupidă, insuportabilă, ca un handicap proaspăt dobândit... Dar dac-ar fi să mă refer la spectacolele mele mai vechi, cred că *O noapte taifunoasă* este un spectacol pe care-l iubesc nespus, în care cred în continuare, pentru care mai primesc încă... „feedback" după mai bine de 3 ani de când nu se mai joacă, un spectacol pe care l-am gândit aproape 5 ani (fapt care mi-a şi dat voie să-i esenţializez la maximum estetica şi să-i fardez mesajele de revoltă, de disperare împotriva tarelor noastre de când lumea, cu mult „haz de necaz"); iubesc necondiţionat un spectacol (care cred că încă se mai joacă la Braşov), *După ploaie*, pe care l-am lucrat într-o atmosferă ideală, cu multă dragoste de oameni şi de meserie, împreună cu actorii minunaţi de la „Sică Alexandrescu"... Dumnezeu mi-a dat şansa de a întâlni oameni extraordinari peste tot: la Arad, unde am montat două spectacole care se bucură de săli pline, invitaţii în festivaluri etc.; e vorba despre *Steaua fără nume* şi *Tartuffe*; mi-e dor de actorii calzi şi tumultuoşi

Scenă din *Tartuffe* de Molière

de la Constanța şi de *Livada (noastră) de vişini*; am adânc în memorie, dar şi fizic, muscular, emoţii când îmi amintesc de debutul meu de la Teatrul Național din Iaşi, de *Pelicanul*... De fapt, cred că oamenii care palpită înăuntrul şi în jurul unui spectacol sunt cu adevărat formula magică a stării de grație, şi de aceea am mereu „stări“ cu nume ca Mihaela Arsenescu Werner, Rodica Arghir, Radu Ghilaş, Doru Zanfir, Ştefan Ruxanda, Gabriel Răuță, Gabi Crişu, Doru Nica, Ioan şi Ina Peter, Bianca Zurovski, Gabi Costea, Gabi Butuc, Nina Udrescu, Lucian Iancu, Iulian Enache, Doina Levintza, Silvia Codreanu, Clara Flores, Călin Torsan, Constantin (Tică) Cojocaru, Oltea Blaga, Zoli Lovacs, Mircea Kiraly, of, Doamne!, dac-aş putea să-i numesc pe toți... Am chiar şi stări cu nume proprii de regizori tehnici, sunetişti, machiori, ca Emil, Nuți, Bazil, Nicu...

A.B.-B.: *Dan, care ar trebui să fie ținuta omului de teatru?*

D.V.: Bine spus „ținuta“... Dar, din păcate, e prea mult spus, dacă ne confruntăm cu realitatea imediată. Cred că, strict profesional, ținuta omului de teatru ar trebui să fie similară cu a omului „de operă“. Am locuit odată, când montam la Braşov, în aripa în renovare a unui hotel, chiar lângă o soprană care-şi exersa zilnic, ore în şir, aria cu „bucluc“. Țin minte şi acum câtă izbândă am simțit, ce moment de grație când, după 5 zile, vocea pasională care străbătea rigipsul proaspăt a reuşit să treacă magistral de punctul cel mai înalt unde se poticnea mereu. În ce priveşte aspectul moral al ținutei, aici sunt tentat mai degrabă să-mi văd „bârna“ din ochii mei.

Dan COVRIG în *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian

A.B.-B.: *Ai un sentiment de răspundere pentru tinerii spectatori?*

D.V.: Mai ales pentru ei. Mai ales pentru aceia dintre ei care mai păstrează încă un soi de curățenie, de bun-simț neanihilat de destrăbălarea asta care a devenit... *politically correct*. Sper să le mai pot vorbi încă puțin de faptul că nu suntem animale, că avem scânteie de Duh Sfânt în noi, de care suntem responsabili (şi că în chestiunea asta nu ne jucăm de-a minimalismu'), că e cam groasă rău dacă ne jucăm de-a viața noastră (chiar dacă jocul în esență e bun tocmai pentru că-ți dă dimensiunea relativă a acestei vieți), că dragostea mută munții din loc... toate astea înainte de a fi inghițiți de fluviul ieşit din matcă al dejecțiilor cu pretenții de inovație/dezinhibare/reinventare/*bullshit*.

A.B.-B.: *„Câinele latră, dar latră la pomul greşit, unde nu e pisica!" (proverb englez).*

D.V.: Aduce foarte mult a rezumat autohton de festival, *workshop*, festivitate de premiere...

A.B.-B.: *Ne-am cunoscut la primul tău proiect, la Teatrul din Reşița. Din păcate, ai intâlnit atunci fântâni secate şi păşuni pârjolite... Te vei mai întoarce acolo?*

D.V.: Nu cred că pentru vreun motiv anume (de exemplu acela că... exist) merit vreun tratament preferențial... Şi atâta vreme cât asta este starea sufletească a teatrului românesc, nu-mi rămâne decât să încerc să scot apa de unde apuc, linguriță cu linguriță, dacă e nevoie, şi să ud bruma de pasiune care mi s-a dat spre lucrare. Deja cred că e un privilegiu... Aş fi putut să fiu doar spectator neputincios. Deci, voi merge totdeauna acolo unde voi fi chemat, fără niciun fel de... discriminare

Scenă din *Noaptea taifunoasă* după Caragiale

legată de numărul sau vârsta actorilor, al diplomelor de licență pe cap de actor, al kilometrilor depărtare de Bucureşti etc... Dar, ca să-ți răspund mai puțin eseistic, imediat după ce terminăm interviul, plec acolo şi montez un Vişniec.

A.B.-B.: *E teatrul acea libertate lăuntrică ce îndeplineşte o anùmită necesitate?*

D.V.: Acuma... se pune problema câtă libertate mai rămâne dacă e şi necesitate la mijloc... Cred că teatrul e o formă de divertisment care poate rămâne ca atare, un *enterteinment* mai mult sau mai puțin rafinat, dar şi că această formă de artă poate trece granița spre mărturisire, spre împărtăşire a Adevărului şi Frumuseții. Pasul e simplu, dar decisiv: cu acelaşi cuțit poți omorî un om... sau poți tăia anafura. Savatie Bastovoi spunea undeva că nu merită sa trăieşti decât pentru lucrurile pentru care merită să şi mori.

A.B.-B.: *Criza – e rău pentru toată lumea, dar e bine, e în ordine...*

D.V.: Numai într-un moment de criză se pot cerne cu adevărat valorile. Numai în situații-limită se dezvăluie adevăratul profil al personajului, cel ascuns până atunci de comportamentul convențional, apartenența la grup social, vârsta, sex etc... Numai în fața „marii treceri" faci cel mai adânc examen de conştiință... Bineînțeles, dacă ai şansa să dispui de timpul necesar şi nu te ia pe nepregătite, astfel încât să nu faci măcar un pas în afara videoclipului ăstuia cu regie, concept şi *hairstyling* colectiv. Şi-atunci, Dumnezeu ne mai acordă o şansă... asta! Eu sper să putem profita din plin de ea şi să reuşim, măcar, să ne punem cât mai multe întrebări.

Interviu realizat de Anca BICA-BĂLĂLĂU

Andrea TOKAI:

„Teatrul nu trebuie inventat, teatrul există!"

Andrea Tokai este actriţa Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara şi a Teatrului Naţional Timişoara. A fost nominalizată de două ori la Premiile UNITER pentru rolurile din *Don Juan şi Faust* (2005, în regia lui Alexander Hausvater) şi *Krum* (2007, în regia lui Radu Afrim). În 2008, obţine, împreună cu Ramona Dumitrean, Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină la Festivalul Dramaturgiei Româneşti, Timişoara, pentru rolul Irina Cornici din *Spovedanie la Tanacu*, regia Andrei Şerban, premiu dublat în 2009 la Festivalul de Piese Plăcute şi Neplăcute de la Lodz, Polonia 2009. Cele mai recente roluri ale actriţei sunt în spectacolele *Piaţa Roosevelt* în regia lui Radu Afrim şi *Prometeu* în regia lui Katona Gábor.

Daniela Magiaru: *Care sunt etapele importante din cariera ta?*

Andrea Tokai: Am terminat facultatea în 2001. În anul patru am înţeles că nu ştiu nimic, dar am avut foarte mare noroc: m-am angajat la Teatrul Maghiar din Timişoara şi am început să lucrez cu domnul Victor Ioan Frunză. A fost o etapă de formare foarte importantă. De la dânsul am învăţat tot. A fost primul meu profesor, cel care m-a ajutat să înţeleg ce poate să fie teatrul, care e vraja teatrului. Aşa îţi dai seama că totul depinde de tine, de ceea ce vrei tu. Dar tot ce e bun se termină.

D.M.: *Cât ai lucrat cu Victor Ioan Frunză?*

A.T.: Trei ani. Era un fel de masterat.

Apoi am lucrat cu Radu Afrim. Visul meu din facultate era să joc în română. Din momentul în care joci în altă limbă, începi să-ţi descoperi limba maternă, începi să vezi cum e ea de fapt, ce poţi să faci cu ea. Abia după vreo lună de la încheierea repetiţiilor la *Krum*, am început să descopăr limba română. E foarte interesant să-ţi dai seama de gustul limbii, de felul cum sună, de muzicalitatea ei. Atunci înţelegi textul şi înţelegi şi de ce nu se poate modifica...

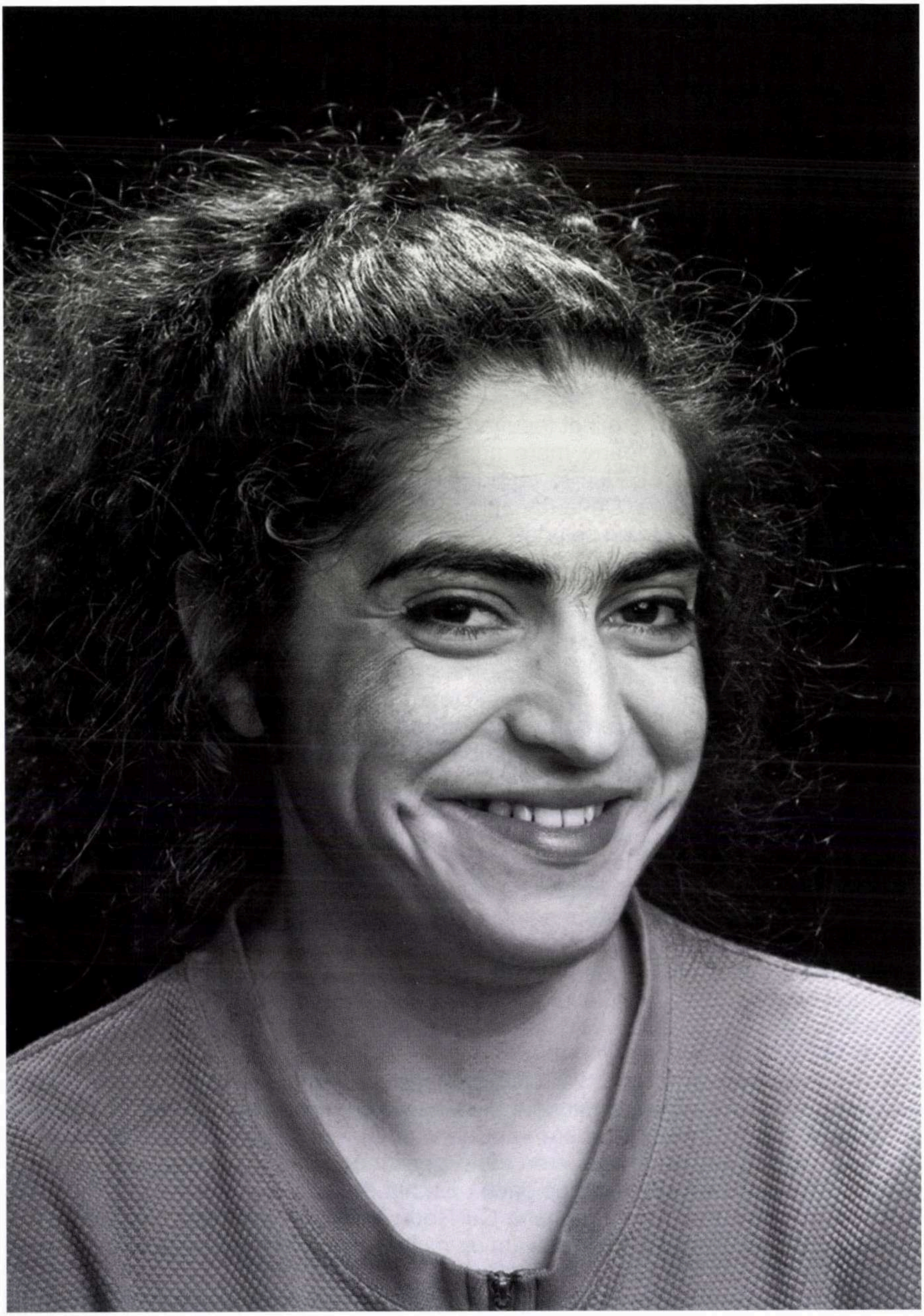
O a treia etapă a fost întâlnirea cu domnul Andrei Şerban, pentru că el propunea un alt tip de teatru. De data asta nu eram în Timişoara, nu eram între colegi, dar ne ştiam de la facultate.

D.M.: *Cum ai ajuns să lucrezi cu Andrei Şerban? Cum a fost selecţia?*

A.T.: Nu ştiu cum s-a făcut selecţia. Pur şi simplu am primit un telefon de la Ştefania Ferchedău de la „Ecumest", care m-a întrebat dacă sunt liberă în perioada cutare, pentru a lucra cu domnul Andrei Şerban. Şi mi-am zis că merită să încerc. Era total diferit, pentru că dânşul are sistemul lui special, are şi o altă experienţă de teatru.

D.M.: *Ai simţit că era alt teatru?*

A.T.: Nu că e alt teatru. Simţeam că aceşti oameni care m-au format făceau aceleaşi lucruri. Şi asta era minunat. Era ceva comun în metoda lor, în viziunea lor asupra teatrului. Pentru ei era important omul, erai important tu, ca actor. Te ajută să vezi ce poţi să faci tu, cum să te descoperi. Nu poţi să spui niciodată ca actor: „gata, ştiu totul şi pot să joc orice". Eu am realizat, din nou, că nu ştiu nimic după ce am lucrat cu aceşti oameni. Cu Radu Afrim, de exemplu, am lucrat stagiunea trecută la *Piaţa Roosevelt* şi am ajuns într-o fază în timpul repetiţiilor în care simţeam că nu mai ştiu nimic. Trecând prin experienţe diferite, înveţi să vezi şi să încerci altfel, dar e foarte greu să-ţi pui în practică dorinţa şi gândul dacă nu ai



tehnică. Cred că asta e problema noastră, a majorității actorilor din România – nu avem tehnică. Unii poate au avut posibilitatea să lucreze cu nişte profesori foarte buni în facultate şi şi-au format o tehnică, o metodă. Domnul Frunză mi-a arătat ce pot face eu, nu tehnica, tehnica se învață la facultate, nu după. Nu ai cum după. Ce am înțeles de la aceşti oameni e faptul că e bine să fii foarte bun în toate, dar că mai am multe de învățat.

D.M.: *În proiectul cu Andrei Şerban, ați fost mulți tineri, mai țineți legătura?*

A.T.: Ținem legătura, vrem să punem la cale nişte proiecte. S-a format între noi o legătură, nu de dragoste, în niciun caz de dragoste! Dar s-a format o echipă. La proiectul pe care l-am început acum doi ani, am stat zece zile împreună. După aproape jumătate de an, am fost iarăşi adunați la Bucureşti, la Teatrul Odeon. Era fantastic, pentru că, deşi simțeai că a trecut timpul, puteai să continui relația de unde ai lăsat-o. A fost nevoie doar de zece zile ca oamenii să se formeze într-un fel, să existe un fel de competiție, dar... sănătoasă, creativă.

D.M.: *Cum a fost ultima experiență, cea de la Horezu?*

A.T.: În această serie eu am fost doar 4–5 zile. A trebuit să mă adaptez foarte repede. Odată ce eşti acolo, înțelegi că nu poți să pierzi timpul. Că tot ce faci, faci pentru tine, nu pentru regizor. Încerci să îți dai seama într-un interval de, să zicem, două ore cum să citeşti un text, ce trebuie să vezi şi ce idei ai. Numai aşa poți forma o echipă, când fiecare vrea acelaşi lucru. Nu pierzi niciodată nimic. Totul e numai câştig, asta am învățat de la domnul Şerban. Şi realizezi, la un moment dat, că depinde de perspectiva ta. Eu cred că aici e baza profesionalismului. La domnul Frunză am învățat cum să te dezvolți, cum să te vezi, cum să te descoperi pe tine prin alții. E o filosofie care funcționează. E important să crezi în poveşti, în sensul bun al cuvântului. Să descoperi o limită în toate, să descoperi până unde poți ajunge.

D.M.: *Care e următoare limită pe care ai vrea să o spulberi acum?*

A.T.: Nu ştiu. Pentru mine, fiecare proiect e o provocare. În fiecare încercare există o limită şi în plan personal, dar şi profesional. Fiecare proiect înseamnă o altă viață, o altă descoperire. E ca în cazul unui scriitor. Citeşti prima carte, îți place şi apoi mai citeşti o carte. Dar e altceva: un alt text, o altă lume.

D.M.: *Există ceva ce cauți în mod constant în teatru? Un „ceva" definibil?*

A.T.: Omul.

D.M.: *Ca să te descoperi pe tine faci teatru?*

A.T.: Şi de asta. Omul e creația lui Dumnezeu, dar are şi ceva fantastic! Este şi diabolic şi angelic. E minunat. Eu asta caut.

D.M.: *Şi cu fiecare proiect mai descoperi câte o părticică?*

A.T.: Cum să nu? Sigur, nu totdeauna e plăcut ceea ce descoperi. Deocamdată asta e metoda mea: caut mereu ceva comun între rol şi ceea ce sunt eu. Trebuie să am un punct comun de la care să pornesc. Dacă nu, inventez. Trebuie să-mi iubesc rolul, pentru că altfel nu funcționează.

D.M.: *E unul care ți-e mai drag, mai apropiat de structura ta, de sufletul tău?*

A.T.: Sunt mai multe; rolul din *Lecția* se află la loc special, era şi primul meu rol. Apoi, Groparul din *Hamlet*. Un rol foarte greu, chiar dacă e micuț, cu puține intrări: vine, sapă o groapă, mai cântă un cântec. Mai e şi Mefisto pe care l-am jucat în *Don Juan şi Faust*. Acolo a fost o experiență...! Venea lumea la mine şi îmi spunea: „tu o să-l joci pe diavol". Cum să joci răul, fiind creştin...? E foarte interesant că rolul a început să se nască în ultimele zile. Până atunci a fost un haos în capul meu... nu mai înțelegeam cine sunt eu, darămite ce e cu rolul. Dar apoi

În spectacolul *Krum* de Hanoch Levin

a început să fie minunat... era fantastic. Țin, de asemenea, mult la Dupa din *Krum*, la Irina din *Spovedanie la Tanacu*. Acolo am încercat să văd rolul puțin mai filmic. M-a ajutat şi doamna Tatiana Niculescu. Foarte ciudat s-a născut acest rol! Am citit cartea şi, încă de la început, funcționa ca un magnet, chiar dacă nu înțelegeam totul. Rolul cu care trebuie să închei e Concha din *Piața Roosevelt*; e mai înfricoşător. E vorba despre o femeie mai în vârstă decât sunt eu şi e vorba de moarte, pentru că personajul e bolnav de cancer. Trebuie să mor, şi eu nu ştiu cum să fac asta. Mi-era şi frică de rolul acesta...

D.M.: *Din superstiție sau pentru că nu ştiai cum să-l abordezi?*

A.T.: Nu ştiam cum să iau acest rol. Există text, personajul vorbeşte, dar despre ce? Textul e foarte poetic. Vedeam cumva luminița, dar nu ştiam cum să ajung acolo. De fiecare dată când reluăm îmi este foarte greu.

D.M.: *Ai avut roluri foarte puternice...*

A.T.: Fiecare rol e puternic. Nu pot să zic că rolul pe care l-am jucat, de exemplu, în *Prometeu,* e floare la ureche.

D.M.: *Nu în sensul că nu necesită implicare, e vorba de apariție. Sunt roluri care te zguduie ca spectator.*

A.T.: Da, sunt roluri care te lucrează. Şi nu e vorba de text, textul se poate învăța, îl poate citi oricine. Dar fiecare om are o energie, o culoare care e numai a lui, pe care trebuie să o descopere. Regizorul vine, de obicei, şi spune: „vreau să fac povestea asta. M-am gândit la tine, tu să faci personajul". El are visul lui, dar nu îl gândeşte în amănunt. Tu trebuie să vii cu propunerea, cu variante. Ca actor, tu trebuie să faci ca rolul să fie o „viață" întreagă.

În spectacolul *Mama Lolita* de Radu Macrinici

D.M.: *Există şi regizori-dictatori care-ţi impun un anumit stil?*

A.T.: Nu cred. Eu nu am lucrat cu astfel de regizori. Eu cred că teatrul nu trebuie inventat, teatrul există; la fel cum nici viaţa nu trebuie inventată, pentru că, la rândul ei, ea există. Noi inventăm ca să scăpăm de probleme. Nu trebuie; totul este în text. Regizorul te întreabă: „Ce se întâmplă în viaţă? Ce se întâmplă cu tine dacă ajungi în situaţia cutare? Ce faci?" Nu trebuie să născoceşti cum reacţionează omul; te gândeşti ce ai face tu. Şi atunci ai libertate. Până acum, regizorii cu care am lucrat mi-au dat libertate. M-au şi învăţat foarte mult să descopăr, să văd, să nu trebuiască să inventez, să citesc pur şi simplu textul. Eu cred că asta e libertatea. Nici nu ştii cum să abordezi libertatea: îţi dai seama de multitudinea de variante. De asta iubesc eu teatrul, pentru că fiecare spectacol e altceva. Nu poţi să fii în fiecare zi în aceeaşi stare, viaţa ne schimbă în fiecare zi. Dar nu pot să zic: „Astăzi sunt obosită, nu pot să mor pe scenă". Voi muri altfel. Dar nu trebuie să ratez momentul. E irepetabil. În teatru trebuie să existe viaţă. Dacă nu este viaţă, nu mă interesează. Dacă teatrul îşi pierde vitalitatea, atunci nu îşi mai are rostul, oamenii nu mai vin.

D.M.: *Dar teatrul e încă viu, nu?*

A.T.: Sigur.

D.M.: *Sau ar trebui să fie...*

A.T.: Trebuie să fie, dar asta depinde de noi.

D.M.: *Nu te-ar tenta o carieră în străinătate?*

A.T.: Ar fi interesant să joc în altă parte. Nu ştiu cum m-aş descurca, de exemplu, în Polonia. Ei sunt foarte deschişi. Într-un fel, m-a marcat experienţa poloneză. E o ţară săracă. Dar au o libertate... testează, au felurite teatre, inclusiv

teatru experimental. Dar nu m-ar tenta să fac teatru de tipul acesta decât în timpul liber. Nu simt nevoia să mor pe altarul teatrului (*zâmbeşte*). M-ar interesa să văd, dar nu aş putea să fac numai asta.

D.M.: *Ar fi sărăcăcios?*

A.T.: N-ar fi, dar sunt om. Am nevoie de viaţă. Eu cred că a trecut perioada anilor '70, în care se testa.

D.M.: *Spuneai într-un interviu că eşecurile sunt importante. Care e relaţia ta cu succesul?*

A.T.: Am trecut prin eşec. Har Domnului! E foarte bine să ştii cum e. Cât ţi-e frică, nu ştii. Iar când ţi se întâmplă, e foarte bine.

D.M.: *Dar e bine să ai parte şi de succes...*

A.T.: Cred că acelaşi lucru e şi cu succesul şi cu eşecul. E bine să le cunoşti pe ambele. Să fie lângă tine.

D.M.: *S-a schimbat atitudinea ta faţă de munca pe care o faci?*

A.T.: Da, am mai mult de lucru. Sunt mai pretenţioasă decât am fost până acum. Dar, la un moment dat, îţi dai seama că nu poţi întotdeauna să faci faţă. Şi e bine să-ţi dai seama că vrei, poate, prea mult.

D.M.: *Mai poţi face roluri mici?*

A.T.: E foarte greu să faci un rol mic. Rolul mic e dificil de făcut pentru că ai o apariţie şi acolo trebuie să dai tot. Greutatea unui rol principal nu vine numai din text. Dacă e mai dezvoltat, există mai multe nuanţe. Rolul mic e foarte concentrat, n-ai şansa să recuperezi momentele pierdute.

D.M.: *Nu e o problemă dacă faci pauze în actorie, dacă există perioade în care nu joci?*

A.T.: Nu. Mai trebuie să şi ieşi din rutină, ca să poţi reveni. Trebuie să descoperi lumea din jurul tău. E bine să fii suprasolicitat, dar dacă nu eşti folosit, nu înseamnă că eşti un actor prost sau că ţi-a trecut timpul. E doar o pauză şi depinde de tine cum o foloseşti.

D.M.: *Tu cum o foloseşti?*

A.T.: Citesc, mă întâlnesc cu oamenii, mă plimb. Observ oamenii din jurul meu. Sunt multe de descoperit...

D.M.: *Care e ultima piesă care te-a emoţionat ca spectator?*

A.T.: Ultimul spectacol pe care l-am văzut şi care m-a emoţionat a fost *Iunie* la Teatrul Maghiar din Timişoara. Era un moment cathartic la sfârşit. Simţeam că se întâmplă ceva cu mine, era o emoţie... îmi ziceam: „nu, nu e bine să plângi". Eu cred că şi ăsta e teatru. E momentul în care îţi simţi inima în gât. Nu trebuie să-ţi placă, trebuie să simţi.

D.M.: *Asta ţi se întâmplă des la spectacole?*

A.T.: Nu. Şi să ştii că nu depinde de regie, ci de actori. Pentru că pe ei îi vezi pe scenă. Ei se mişcă, ei îţi transmit ceva. Actorii comunică cu publicul.

La reprezentaţia cu *Spovedanie la Tanacu*, la Paris, când a fost Peter Brook în sală, am simţit că dau un examen. Îmi spuneam: „A venit, e acolo". Şi se uita la noi ca un copil pe care nu poţi să-l minţi. Era un examen la care nu poţi trişa. Era un fel de spovedanie. Şi la Iaşi a fost foarte ciudat. Când vezi că oamenii din sală sunt oameni simpli şi sinceri, înţelegi că ei văd tot. Cu publicul sincer e mai greu, n-ai cum să trişezi. Dacă nu înţeleg, dacă nu le place, dacă nu râd sau plâng, ei nu te iartă.

D.M.: *Mergi relaxată la teatru?*

A.T.: E foarte greu să mergi relaxat la teatru.

D.M.: *Din ce cauză?*

A.T.: Când cunoşti piesa, când ştii cine o să fie pe scenă, când ştii totul, trebuie să uiţi.

D.M.: *E important să uiţi?*

A.T.: Da, e foarte important să uiţi. Pentru că dacă te gândeşti cine a montat-o, care e stilul regizorului, cine joacă, poate să fie fenomenal spectacolul, tot nu te va prinde...

D.M.: *Adică nu te duci cu aşteptări „gata făcute" la spectacole...*

A.T.: Nu, nu vreau. Bineînţeles că nu poţi să renunţi la ele, dar eu încerc să „nu ştiu".

D.M.: *Este vreun regizor cu care ai vrea să lucrezi şi cu care nu ai lucrat încă?*

A.T.: Sigur că da. Sunt şi colegi cu care vreau să lucrez şi încă nu am lucrat. Sunt şi regizori cu care am lucrat şi aş vrea să mai lucrez. Fiecare proiect e diferit. Poate să fie acelaşi regizor, dar te schimbi tu, se schimbă şi el; e altceva. Ne schimbă viaţa de la o zi la alta.

D.M.: *Teatru autentic versus teatru contrafăcut. Ai simţit vreodată că lucrezi la un proiect care nu e autentic?*

A.T.: Dacă lucrezi cu oameni care nu înţeleg, care pur şi simplu execută, atunci ceva e mort. Lipseşte viaţa, autenticitatea. Lipseşte sarea şi piperul şi atunci trebuie condimentat. Dacă ceilalţi nu o fac, o faci tu pentru tine. Şi atunci intervine imaginaţia. Dar e foarte greu să construieşti tu singur un spectacol în capul tău, ca să suplineşti totul. Nu-mi place să joc din obligaţie. Depind foarte mult de colegi, de echipă. Singur nu poţi să faci teatru.

D.M.: *Cum te vezi tu mai departe? Care sunt aşteptările tale de la tine însăţi? Ce mai ai de dat?*

A.T.: Mai am destule de dat. Acum sunt iarăşi la început de drum. Aş vrea să încerc foarte multe proiecte. Şi nu numai teatru, aş vrea să încerc şi altceva. Am visuri, sigur că am visuri pe care le voi îndeplini cumva. Vreau să am o familie, să am poate şi o crescătorie de câini. Poate că asta e visul meu din afara teatrului. Am câteodată senzaţia că teatrul e foarte închis. Să stai de dimineaţa până seara în teatru e în regulă, dar în teatru e vorba de viaţă, nu numai de imaginaţie şi ai nevoie de surse.

D.M.: *Mulţi uită să facă asta...*

A.T.: E foarte uşor să uiţi.

D.M.: *Dar nu ar fi mai la îndemână să vedem, decât să inventăm?*

A.T.: E foarte greu să vezi. Primul lucru e că te întâlneşti cu tine.

D.M.: *Or, întâlnirile cu tine nu sunt întotdeauna plăcute...*

A.T.: Nu, nu sunt. Să îţi vezi greşelile, să înţelegi ce nu faci bine sau corect. Acesta e primul lucru, să te uiţi în oglindă şi să te vezi. Şi e cel mai greu. Dacă depăşeşti această fază, cred că poţi să mergi mai departe să vezi oameni. Nu eşti artist, nu eşti *axis mundi*, eşti un om ca toţi oamenii. Jucăm roluri, facem teatru. Dar pentru cine o facem? Pentru public. Dar ne cunoaştem, oare, publicul? Dacă nu cunoaştem omul, cum putem şti ce vrea el, care îi sunt visurile? Nu trebuie să fie o prăpastie imensă între actor şi spectator, pentru că atunci nu se poate naşte comunicarea. Spectacolul trebuie să fie pe gustul lui. Să încheiem un compromis. Eu cred că arta o poate înţelege toată lumea. Arta trebuie să fie simplă. Dacă e autentică, nu ai nevoie de şcoală şi de interpretări. Dacă vorbim de artă, întrebarea e: „simţi ceva?" Eu în asta cred: că arta e simplă şi frumoasă.

Interviu realizat de Daniela MAGIARU

SPECTACOLE

Nicolae PRELIPCEANU

Strigătul și furia sau „Turandot" după Carlo Gozzi

A doua zi după ce am văzut noul spectacol al lui Andryi Zholdak, ***Turandot***, adaptare a textului lui Carlo Gozzi, cu autorul originar în distribuție, regizorul ne-a mărturisit convingerea sa că acesta e teatrul. Ca o coincidență, nefericită pentru el, cu câteva minute înainte, Dragoş Buhagiar, autorul scenografiei spectacolului, a veştejit grupurile şi grupulețele de la Bucureşti, care vor să te convingă că numai ceea ce fac ele este teatru...

În realitate, spectacolul lui Zholdak este unul de „zgomote şi furii", personajele fiind într-o continuă isterie, răstindu-se unele la altele şi când e nevoie şi când ar părea că nu e. Finalul ne luminează puțin şi asupra zvasticilor de pe mânecile unora dintre personaje, ba chiar de pe crupa unuia dintre ele care, dezbrăcat de prima uniformă neagră, devine un fel de cățel al împăratului din povestea chineză. Faptul că se strigă non-stop face ca multe cuvinte să-şi ia zborul în altă direcție decât în aceea spre spectator, dar mai face şi ca emoția să fie înăbuşită de tot, astfel încât asistăm la îndelungi exerciții de virtuozitate teatrală, printre care şi acela despre care regizorul spunea că e esența teatrului, înotul pe scândura scenei executat cu disperare de *Turandot*. Teatrul lui Andryi Zholdak e, în *Turandot*, unul foarte savant combinat, cu îndelungi scene mute dar pline de mişcare, cu pantomimă şi coregrafie exemplare, cu translări ale decorului şi descoperiri de alte straturi de decor, cu plescăieli de ape invizibile, în care pare că se desfăşoară mare parte din poveste.

Altoum, în interpretarea matură şi echilibrată, mai puțin zgomotoasă, a lui Constantin Chiriac, ține o teorie a perfecționării lumii care, deoarece personajul e îmbrăcat în uniformă de SS-ist, poate fi asimilată celei naziste. Nu ultima ciudățenie este că acest personaj care comandă războinici face o teorie antirăzboinică. Să-i fi jucat textul o festă regizorului sau acesta, în decizia sa parodică, accentuează contradicția? Spectacolul are însă un personaj foarte important, şi acesta este muzica, semnată de Vladimir Kulykov. Puccini rămâne doar ca o sugestie îndepărtată. Muzica şi zgomotul, asurzitor pe alocuri, colaborează cu actorii în modul cel mai armonios, ducând înainte acțiunea şi ideile. Este muzica unor forțe ce se vor naturale şi nu sunt decât acelea ale unei tiranii antice orientale. Personajele cam cântă pe coarda unică a cruzimii, de la *Turandot* şi până la însoțitoarele sale; doar tatăl, Altoum, face apel la clemență, ba, ca să nu greşesc, şi una dintre însoțitoarele prințesei, dar *Turandot* rămâne neînduplecată: îl va ucide pe pretendentul ei dacă acesta nu va răspunde la cele trei întrebări, o modă cunoscută şi din basmele mai apropiate de spațiul european decât acesta. Armele, ca şi limbajul, se întretaie şi se întâlnesc peste secole, de la săbii sau pumnale la mitraliere şi chiar la tunuri în final, când deja ideea de parodie îşi face loc, după ce apăruse şi acul imens, cu odgon, cu care personajul *Gozzi*, prezent în scenele de început şi de sfârşit, coase această poveste.

Am văzut o *Turandot* dezlănțuită, în persoana Emei Vețean, fără nuanțe şi în afara calificativelor care i se acordă în text. Turbată pe alocuri, doar isterică

în general, te şi întrebi ce l-o fi pălit pe săracul Calaf să insiste atâta, ba să fie chiar în pragul pierderii vieţii, doar ca să aibă o asemenea nevastă. Asta în clipele când uiţi sau înainte de a-ţi da seama că te afli în plină parodie. Florin Coşuleţ a făcut un *Calaf* corect, cam robot, dar aşa sunt şi ceilalţi în viziunea aceasta regizorală, de la care nu prea poţi pretinde nuanţe şi sensibilităţi. Singurul care a trecut de la răcnet la rostire a fost, cum spuneam şi mai sus, Constantin Chiriac, probabil în ideea că bătrânii, neavând atâta energie, pot fi lăsaţi să aibă şi câteva nuanţe. În rolul primului autor, *Carlo Gozzi*, Pali Vecsei e acelaşi actor conştiincios pe care-l ştim din alte spectacole sibiene, cum sunt şi ceilalţi combatanţi din acest spectacol zgomotos. Şi, ca să fiu sincer până la capăt, Pali Vecsei nu prea vorbeşte, ceea ce mai compensează cumva locvacitatea asurzitoare a celorlalte personaje.

În ansamblu, spectacolul, care poate părea o realizare măreaţă prin efectele de decor, lumini şi sunete, prin coregrafie, dueluri şi mişcare scenică îndrăcită, apare ca o înşirare lungă de rezultate ale unor ateliere sistematice de teatru, teatrul, însă, ar urma de aici înainte, îţi vine să spui, ca un spectator înapoiat ce eşti, aşteptând mereu şi mereu emoţia, umanitatea, nuanţa. M-am întrebat tot timpul spectacolului cum ar fi sunat cutare replică, actuală în momentul respectiv, rostită simplu, aşa cum se vorbeşte de obicei şi al dracului să fiu dacă n-ar fi mers. Dar, desigur, asta ar fi produs alt spectacol, pe care dl. Andryi Zholdak nu l-ar fi semnat nici în ruptul capului. Dar nu-i poţi refuza spectatorului dreptul de a-şi imagina dincolo de ceea ce vede şi aude.

Ion PARHON

„Religie" şi metodă în „Turandot"

Reîntâlnirea cu regizorul ucrainean Andriy Zholdak, prin spectacolul Teatrului Național „Radu Stanca" din Sibiu, cu ***Turandot***, după Carlo Gozzi, a confirmat excepționalele provocări intelectuale şi fascinația autonomiei spectacolelor sale inspirate din textele clasice. Nu un „război" cu aceste texte, aşa cum s-a mai spus, este demersul său profesional, ci mai degrabă un mariaj dur şi seducător, totodată, populat de o nebănuită tandrețe şi de violente trădări, la capătul căruia aflăm, ca un miracol, chipul unei opere autonome, noi, moderne, cuprinzând însă şi valorile textului, devenit... pretext, şi întrebările sau premonițiile lumii noastre, şi dimensiunile de un rar dramatism ale spectacolului imaginației din mintea regizorului, ce s-a înfățişat apoi sub luminile rampei, cu câştigurile şi pierderile fireşti ale acestui drum de la idee la întruparea ei scenică. Bineînțeles că în 1762, când venețianul Carlo Gozzi a scris *Prințesa Turandot*, inspirându-se dintr-un basm cuprins în culegerea *Cartea celor o mie şi una de zile, poveşti persane*, de Petit de la Croix, domnia sa nu avea de unde să bănuiască măcar o clipă cât de puțin va semăna spectacolul lui Zholdak cu textul său, într-o adaptare semnată de Lia Bugnar şi scenografia lui Dragoş Buhagiar, dar nici cât de bogată, de actuală şi de incandescentă va fi paleta semnelor şi a semnificațiilor acestei „restituiri", după două secole şi jumătate, în care

se întrezăresc, timpul piesei sau al autorului, timpul spectacolului, dar şi „timpul şi spaţiul" impulsurilor intelectuale şi emoţionale ce privesc interioritatea personalităţii artistice a lui Andriy Zholdak.

Piesa este plasată în mod surprinzător şi provocator sub semnul erorilor şi ororilor nazismului, nu în imagistica lor tradiţională, ci în consonanţă cu absurditatea ideilor totalitarist-fundamentaliste, de ieri şi de astăzi, cu fidelitatea demenţială faţă de ele şi a consecinţelor catastrofale pe care această slujire oarbă, învăluită în false stindarduri şi pretenţii mesianice, o dobândeşte asupra protagoniştilor şi a celor din jurul lor. Lipsită de căldura maternă şi crescută în spiritul unei iubiri devoratoare şi devastatoare pentru tatăl-rege, care reprezintă o imagine denaturată şi grotescă a idealului ei, de fapt întruparea primitivismului doctrinar şi emoţional, *Turandot* se „molipseşte" de acelaşi zel nemăsurat şi bolnăvicios în relaţia ei belicoasă cu pretendenţii la mâna ei, cu reprezentanţii sexului opus, în general, afirmându-se ca o mică fiară hăituită sau ca o amazoană grăbită să-şi trimită semenii de sex opus pe cealaltă lume, ori ca acele fetiţe războinice din unele desene animate japoneze. Monologurile rostite de ea şi de regele *Altoum*, dar şi de nefericitul *Calaf*, de tânărul *Barach*, ori de *Zelima*, fiinţa mereu apropiată de *Turandot*, capătă în spectacol paroxismul tragediilor antice, potenţate de confruntări multiple şi de o mizanscenă dinamică şi aspră, în care plasticitatea corporală în mişcare este împinsă uneori până la suferinţă. Totul se petrece de cele mai multe ori cu rigoare de ceasornic, datorită muzicii şi impulsurilor sonore concepute de Vladimir Klykov. Din păcate, stările de paroxism solicită la maximum vocile interpreţilor, fapt ce face unele replici neinteligibile.

Adeseori imaginile din scenă sunt completate ori contrapunctate de secvențe video, vizând interferența cu alte zone culturale, geografice şi temporale, ori cu realități proprii conştientului şi subconştientului protagonistei, cu anii copilăriei sau chiar cu experiențe erotice doar imaginate ori trăite poate într-o viață anterioară. Pe fundalul unui amplu basorelief evocând seducția „clasică" a idealurilor estetice ale Greciei antice, în scenă are loc o permanentă şi năucitoare interferență între lumi şi civilizații, între simboluri şi metafore prezente ca un laitmotiv şi în spectacolele anterioare ale regizorului, fie realizate la Sibiu, ca *Idiotul, Othello!?, Viața cu un idiot*, fie cu alte trupe, din Ucraina şi Rusia, cum au fost *Hamlet.Visuri, Căsătoria, O zi din viața lui Ivan Denisovici* sau *Woyzeck*. Mutații proprii unui „zoomorfism" populează aventura involuțiilor umane, împlinite cu pilduitoare cheltuire de talent şi energie de către interpreți, ne conduc pe drumul corporalității şi al unei visceralități grele de adânci semnificații, aşa cum o dovedesc şi actorul-furnică sau actorul-câine, şi cum o dovedeau în alte spectacole actorul-Îngerul morții (în *Idiotul*) sau actorul-corb (în *Hamlet*), actorul-peşte (în *Woyzeck*). Între spațiul pământesc, cel subacvatic şi cel aerian se interpun mereu imagini laconice şi sugestive, semne şi sunete misterioase, ori acea „ploaie" măruntă de țărână ivită prin plafonul palatului, ca o legătură secretă cu înaltul ceresc ori cu spectrul metafizic al acțiunii.

Momentele de ceremonial nazist parodiat sunt urmate de violente scene de război, ce amintesc însă binişor de jocurile pe calculator, fiind în chip deliberat traversate de un umor irezistibil, în timp ce pe „câmpul de luptă" dezgolit de învinşi şi învingători se iveşte un obiect ascuțit, ca un imens ac ce străpunge în chip... violator zidul realității, nu cu mult înainte ca finalul de *happy-end* să ni-l înfățişeze

pe rege cu... acul şi aţa în mâini, pe post de harnic „bunicuţ" vestind întoarcerea în lumea basmului. Dimensiunea jocului actoricesc de o exacerbată sangvinitate, bine pus în valoare şi de *light-design* (Dragoş Buhagiar şi Andriy Zholdak), sau a imaginilor video generos expresive (unele trimiţând la un film de Liliana Cavani), alcătuind împreună planul fizic, trepidant, energic şi energizant al acţiunii, ca în mai toate spectacolele lui Zholdak, este însoţită aici de o mai puternică dezvoltare metafizică a conflictului, ce se face simţită nu numai prin acele numeroase simboluri scenografice, sugestii coregrafice sau muzicale, ci şi prin secvenţele de pantomimă, de exprimare metaforică (mimică şi gestuală) a relaţiilor dintre personaje, a trăirilor şi resentimentelor acestora. Început în această cheie, cu o delicată lentoare, chiar de către personajul-autor şi încheiat în miezul universului lui Gozzi (iată semnul rotunjimii clasice a unui demers de o sălbatică modernitate), spectacolul ne oferă în final imaginea protagoniştilor învăluiţi de „misterul personajelor văzute din spate", cum ar spune criticul George Banu, şi ne dă totodată sentimentul că am participat la un vis-coşmar, prin care regizorul ne-a purtat de-a lungul unor îndepărtate meridiane, de la Grecia Antică la Freud sau la personaje şi scene amintind dramaturgia shakespeareană. Fără inhibiţii şi fără menajamente, spectacolul lui Zholdak ne-a dezvăluit marile seisme şi întrebări ce alcătuiesc „religia" lui profesională, raţiunea mariajului-război cu textele asumate, dar şi necuprinsa frumuseţe a teatrului gândit ca o ambiţioasă şi riscantă incursiune bântuită de mistere ce populează, de pildă, filmele lui Tarkovski, ca un act paradoxal de iubire şi teroare faţă de actori, sau ca o ardere totală a discursului artistic şi a realizatorilor lui, la care sunt chemaţi să participe şi spectatorii, adeseori cu un chinuitor efort imaginativ, dar şi cu o fierbinte bucurie.

În ciuda unor rezerve privind insistenţa exagerată din unele scene, mai ales din cele privind ambianţa cazonă, ce riscă poate să saboteze ritmul alert al mizanscenei, şi replicile care se fac mai greu percepute, spectacolul acesta a coincis, pe drept cuvânt, cu un examen provocator şi devastator pentru interpreţi, îndemnaţi mereu, la repetiţii, de regizor către o trăire „grotowskiană", de maximă concentrare nervoasă, capabilă aproape de sacrificiu. Iar interpreţii spectacolului, Ema Veţean (*Turandot*) şi Cristina Flutur (*personajul furnică*) – distribuite alternativ în cele două roluri, după evoluţiile lor remarcabile din *Viaţa cu un idiot* – Constantin Chiriac (*Altoum*), Florin Coşuleţ (*Calaf*), Eduard Pătraşcu (*Soldat, Edik*), Pali Vecsei (*Gozzi*) şi Simina Contraş (*Zelima*), o nouă şi promiţătoare prezenţă în trupa sibiană, apoi, alături de aceştia, Cătălin Pătru (*Barach*), Veronica Popescu alternativ cu Arina Trif (*Adelma*), Vlad Robaş (*Soldat*) şi Emöke Boldizsar (*Soţia*) s-au identificat cu merituoşii „martori" şi fericiţii „martiri" ai celor două ceasuri de poveşti suprarealiste şi incandescente depănate ori doar sugerate de „taifunul" Zholdak, după ce, la rândul său, regizorul s-a lăsat cu voluptate torturat de nevoia de a-l redescoperi pe nevinovatul Gozzi, redescoperindu-se încă odată şi încă odată pe sine.

Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu – Turandot **după Carlo Gozzi. Regia şi scenariul: Andriy Zholdak. Adaptarea: Lia Bugnar. Scenografia: Dragoş Buhagiar. Muzica: Vladimir Klykov. *Light-design*: Dragoş Buhagiar şi Andriy Zholdak. Video: Andriy Zholdak şi Vladimir Klykov. Secretariat literar şi responsabil proiect: Alina Mazilu. Cu: Cristina Flutur/Ema Veţean (*Turandot*), Florin Coşuleţ (*Calaf*), Constantin Chiriac (*Altoum*), Cătălin Pătru (*Barach*), Pali Vecsei (*Gozzi*), Eduard Pătraşcu (*Soldat*, *Edik*), Simina Contraş (*Zelima*), Veronica Popescu/Arina Trif (*Adelma*), Vlad Robaş (*Soldat*), Emöke Boldizsar (*Soţia*). Premiera: 1 octombrie 2009.**

Mircea MORARIU

Spectacolul-miracol

În lumea şi în vremurile în care trăim e foarte *trendy* să spui sus şi tare că ştii tot şi că ai văzut tot. Să spui că, fiind critic de teatru, sigur că ai văzut tot, deşi mitul criticului care vede tot e demult spulberat. Că ai văzut nu doar toate spectacolele importante din ţară, ba chiar şi din Lume, ci şi toate filmele mari. Iată, eu mărturisesc că nu am văzut filmul lui Lars von Trier *Breaking the Waves*, cel care în 1996 inaugura trilogia *Golden Heart*. Aşa încât am urmărit şi pot judeca spectacolul cu ***Breaking the Waves / Viaţa binecuvântată a lui Bess***, regizat de Radu-Alexandru Nica la Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu nu prin comparaţie cu modelul, ci ca un produs estetic de sine stătător. Şi primul lucru pe care aş dori să îl spun e că – dincolo de realitatea că ne aflăm în faţa unui spectacol foarte bun, în care un tânăr director de scenă face dovada unei suprinzătoare maturităţi creatoare (suprinzătoare şi nu prea, dacă ţinem seama de câteva dintre antecedentele sale profesionale), în care scenografia lui Dragoş Buhagiar e copleşitoare, în care muzica de scenă şi *sound-design*-ul aparţinându-i lui Vlaicu Golcea sunt fără cusur, în care întreaga distribuţie funcţionează ireproşabil atingând nivelul de *trupă*, în care titulara rolului principal, Ofelia Popii, se arată din nou a fi o mare actriţă, posesoare a unor uriaşe energii creatoare şi a unui exemplar devotament faţă de profesie – *Breaking the Waves* sau *Viaţa binecuvântată a lui Bess* e ceva de care eu, personal, aveam o mare, o nespusă nevoie. O nevoie deopotrivă psihică şi senzorială.

Să mă explic. Nu voi obosi niciodată să repet că mersul la teatru *trebuie* să fie, înainte de orice, o bucurie. Că nu poţi fi critic de teatru decât atâta vreme cât, prin natura profesiei, te bucuri la gândul că pentru tine verbul *a trebui* are cu totul alte conotaţii decât cele ce te duc cu gândul la o obligaţie ori la o coerciţie, că acest verb, în cazul tău, nu e nici măcar un sinonim imperfect al verbului *a sili*. Dar, cum şi criticul de teatru e om, din cauza lui sau poate din cauza a ceea ce îi e dat să vadă într-o anume etapă a existenţei sale, i se poate întâmpla să simtă că se află într-un moment de cumpănă. Că parcă nu mai poate „cupla" cu ceea ce se întâmplă pe scenă şi că nu mai „cuplează" cu sine. Când începe să fie bântuit de gândul că, poate, ar fi bine să renunţe. Or, *Breaking the Waves* înseamnă pentru mine ceea ce aş numi un *spectacol-miracol* sau un *spectacol-leac*. Un spectacol care, întâi de toate, rămâne important fiindcă mi-a adus împăcarea cu mine şi cu teatrul. Un *spectacol-locomotivă*, însă poate nu neapărat în sensul în care înţelegea sintagma marele Liviu Ciulei. În fine, un spectacol graţie căruia am regăsit emoţia şi bucuria de a fi spectator. Pentru toate aceste motive îi sunt recunoscător lui Radu-Alexandru Nica, actriţei Ofelia Popii, colegilor ei din distribuţie, tuturor celor ce au făcut ca miracolul să se producă.

Nu exclud deloc ca rândurile de mai sus să le pară cititorilor patetice ori excesive. Dar mi le-am asumat de bună voie, din solidaritate şi, din nou, din recunoştinţă faţă de tânărul regizor şi de echipa lui. Căci, la rândul său, aşa după cum el însuşi mărturiseşte într-un text publicat în caietul de sală, Radu-Alexandru Nica a vrut să nu fie *trendy* sau *up-to-date*, ci şi-a dorit să înfăptuiască un spectacol despre *credinţă*, o credinţă înţeleasă altfel decât în sensul strict religios al cuvântului, despre spiritul de sacrificiu, despre depăşirea limitelor umane. *Breaking the Waves*

înseamnă un spectacol despre umanitate şi despre omenie. Se prea poate să fie voci care să îl acuze pe Radu-Alexandru Nica de *inadecvare*. Fiindcă nu prea mai e de bon ton să arăţi că eşti sensibil, să îţi arăţi compasiunea pentru aproapele tău şi admiraţia pentru spiritul său de sacrificiu, altfel decât în megashow-uri, tele-tonuri şi tele-donuri televizate, nicidecum la teatru. Eu cred că *Breaking the Waves* se individualizează prin *adecvare* tocmai datorită acestei *inadecvări* cum nu se poate mai potrivite.

Bess, protagonista spectacolului sibian, e o fată simplă, handicapată mintal. „Un coeur simple“, cum i-ar fi spus Flaubert. „Un om al exceselor generoase“, cum o caracterizează regizorul. Un om marginal, deloc bine privit de comunitatea în care trăieşte. Numai şi numai fiindcă e *altfel*. Fiindcă e handicapată şi pentru că e de altă credinţă decât majoritatea. Nu e nicidecum pe placul bătrânilor calvinişti şi nici pe cel al capilor Bisericii. Are serioase porbleme medicale, dar doctorii o tratează ori superficial, ori prea radical. Totuşi, tânărul *Jan* se îndrăgosteşte de ea, vrea să o ia de nevastă. Primeşte cu greu aprobarea pentru căsătorie. Mai apoi, proaspătului soţ i se întâmplă să aibă un accident de muncă în urma căruia rămâne cu grave sechele. Nimeni nu crede că se va recupera, mai nimeni nu crede că va supravieţui. Ori dacă va supravieţui, va fi doar o legumă. „Prognostic rezervat“, cum se spune în limbaj medical. „Mai bine să îl ia Dumnezeu!“, cum se spune în limbaj obişnuit. Singura care speră şi e gata la orice sacrificiu pentru ca soţul ei să supravieţuiască e *Bess*. Sub influenţa medicamentelor, Jan îi cere lui Bess să facă cât mai mult sex, cu oricine şi oricând, şi să vină să îi povestească ce a simţit. Se poate ca Jan să creadă că astfel Bess va trăi normalitatea, tot la fel cum se poate ca astfel Jan să vrea să mai încerce nişte senzaţii ce par a-i fi de aici mai departe interzise. Bess îi dă ascultare şi îi îndeplineşte dorinţa. Va încălca orice cutumă socială, orice regulă a normalităţii, orice cod moral ori bisericesc. Se va prostitua.

Va fi brutalizată fizic şi moral, va fi excomunicată. Dar Bess e fericită. E convinsă că sacrificiul ei îi va salva viaţa lui Jan. Şi viaţa îi va da dreptate. Comunitatea, Biserica şi religia oficială, nu. În numele dogmei, toţi şi toate o vor mai sacrifica odată pe Bess.

Spectacolul de la Teatrul Naţional „Radu Stanca" are calitatea de a spune această poveste cu emoţie şi cu căldură. Regia lui Radu-Alexandru Nica are darul de a stărui exact cât trebuie asupra mecanismului complicat, de infinită subtilitate, care motivează acţiunile fiecărui personaj. Scenografia lui Dragoş Buhagiar e grandioasă, luxuriantă, dar nu are nimic în plus, niciun element deranjant, nimic ce ar putea fi de natură să şocheze. Montarea se serveşte de proiecţiile video datorate lui Daniel Gontz, însă o face în asemenea chip, încât niciun moment nu ai sentimentul că ele sunt nişte „cârje" la care face apel directorul de scenă spre a o scoate la capăt. Muzica şi *sound-design*-ul iscălite de Vlaicu Golcea au însuşirea de a fi nu un simplu *adjuvant*, ci *elemente intrinseci* spectacolului. În concluzie, *Breaking the Waves* e un spectacol definit prin *organicitate*. Însuşire tot mai rară în vremea din urmă pe scenele noastre. Forţa montării se naşte tocmai din *organicitatea* integrării emoţiei cu rigoarea şi nicidecum doar din exuberanţa expresiei care e reală, dar care nu sufocă nici spectacolul şi nici expunerea *ideii*. O expunere deloc expozitivă, nicidecum didactică ori demonstrativă. Tu, spectator, vibrezi, te emoţionezi, poate chiar simţi o lacrimă în ochi, dar nu aluneci în melodramă. Pentru că realizatorii spectacolului au avut grija şi ştiinţa de a înlătura acest pericol.

Ofelia Popii, interpreta rolului *Bess*, câştigă în *Breaking the Waves* un mare pariu. Ne face să ne părăsim propria lume pentru a intra în lumea lui Bess. Nu cade niciun singur minut în pericolul autocitării. Face un mare rol al carierei sale,

Marius TURDEANU şi Ofelia POPII

Foto: Mihaela M. Ghenescu

dar îl face slujindu-se de cu totul alte mijloace decât cele care i-au adus marele succes din *Faust*- ul lui Purcărete. Actriţa are o forţă colosală, o demenţă sublimă, superbă, a jocului, o determinare şi o capacitate de a-şi depăşi limitele propriei fiinţe. Iar din energia şi din devotamentul ei par a-şi găsi forţa toţi partenerii ei de scenă: actorii Diana Fufezan, Dana Taloş, Marius Turdeanu, Ciprian Scurtea, Dan Glasu, Adrian Matioc, Gelu Potzolli, Liviu Vlad, Cristian Stanca. Unora dintre ei rolul le impunea să joace cu tuşe tari. Meritul, ştiinţa, arta lor e că le-au identificat şi jucat fără a cădea în grosier ori în grotesc, că îşi păstrează echilibrul atunci când evoluează pe tăişul extrem de riscant care e parte a sarcinilor lor artistice. Cu toţii zămislesc un spectacol de zile mari. Un spectacol-miracol. Cel puţin pentru mine.

Nicolae PRELIPCEANU

Spărgând valurile cu Radu-Alexandru Nica

Hotărât lucru, Sibiul este unul dintre polii teatrului românesc. Care teatru, la rândul lui, are poli multipli şi, în orice caz, schimbători. Cât despre schimbarea Sibiului, adică despre coborârea lui în uitare, aceasta e greu de prevăzut, date fiind cele ce se întâmplă acolo, dar şi planurile pentru viitoare întâmplări. Dintre care, nu în cele din urmă, aş menţiona proiectul, reiterat de directorul Constantin Chiriac,

al noului teatru, care va lua locul, în actuala parcare din fața vechiului teatru, celebrei clădiri care a fost aici, cazarma austriacă dărâmată în urmă cu vreo 20 de ani.

Radu-Alexandru Nica este un regizor tânăr, ba, aş zice, pentru profesia lui, foarte tânăr, dar care, având şi şansa unui teatru deschis cum este cel din Sibiu, a progresat în ritm uimitor. Dacă *Hamlet*-ul lui nu i-a convins pe toți, în schimb mie unul mi s-a părut uluitor cel puțin prin două idei constitutive, de structură a spectacolului, aceea a locului acțiunii chiar în mormântul deschis, cu groparii martori şi rezoneuri privind de sus la cele ce se întâmplă, şi, nu în ultimul rând, aceea a teatrului în teatru, pentru care Hamlet nu mai aduce nişte actori ambulanți, ci îi pune chiar pe rege, pe regină şi suita lor să-şi joace rolurile scrise de el, în aşa fel încât să se deconspire singuri. Sau, dacă preferați, să se demaşte singuri.

O premieră recentă a Naționalului sibian mă întăreşte în ideea că tânărul regizor e pe drumul cel bun. Versatilitatea lui, calitate îndeobşte a actorilor, îl recomandă pentru spectacole cu bătaie lungă, dar diferite ca expresie şi ca ideație. ***Breaking the Waves***, după scenariul unui film, se pare celebru, de Lars von Trier, are în centrul său ideea dragostei atotbiruitoare, a sacrificiului pentru omul iubit, a credinței înflăcărate care, în subtext reiese asta, nu mai e apanajul decât al unor ființe – cum se spune la noi pe la țară – slabe de minte. Căci *Bess* este o fată arierată mintal, cel puțin aşa se afirmă în piesă şi în spectacol, deşi cele ce se întâmplă cam infirmă afirmațiile celor din jur, o fată care trăieşte în mijlocul unui sat scoțian de coastă, cu prejudecățile lui calviniste, cu un şef al comunității care decide soarta locuitorilor, cu un fel de adunare a înțelepților, sfatul bătrânilor, în numele căreia şeful pronunță hotărârile sale. Or, problema lor este că Bess a hotărât să se mărite cu un „străin", recte cu un tânăr din altă parte, ceea ce prilejuieşte deliberări şi încercări de a o întoarce din drum. Finalmente, fata primeşte permisiunea de a se mărita cu alesul inimii ei, *Jan*, pentru care nutreşte o dragoste devoratoare; şi din partea lui sentimentul are o intensitate similară. Numai că viața îi desparte, Jan lucrează la o platformă de extracție pe o insulă şi ei vorbesc mai mult la telefon decât au timp să fie împreună. Bess vorbeşte mereu, singură ai zice, de fapt cu tatăl, care se dovedeşte a fi chiar cel ceresc şi, după o îndelungată absență a iubitului ei soț, îi cere să-l aducă înapoi. Şi Jan revine, numai că paralizat în urma unui accident stupid. De aici, lucrurile se complică, Jan îi cere lui Bess să facă dragoste cu alți bărbați, ca astfel el să nu se mai simtă vinovat în fața ei, ea rezistă cât rezistă, după care cedează, devenind prostituată şi decăzând pe scara socială, fiind excomunicată din biserica locală şi hulită de o societate obtuză care nu poate înțelege marea ei dragoste şi mai ales comportamentul ei în serviciul acestei iubiri fără frontiere.

Radu-Alexandru Nica a avut inspirația unei distribuții excelente, destul să spunem că *Bess* este întruchipată cu o dăruire pentru teatru egală cu aceea a personajului pentru dragoste de Ofelia Popii, care construieşte cu sensibilitate şi trăire, transmisă în fiecare secundă de pe scenă în sală, un rol memorabil al carierei sale, chiar dacă spectacolul nu e semnat Purcărete. De la un punct, involuția personajului ei o aminteşte pe aceea a lui *Lulu* din spectacolul celui mai sus-amintit, sfârşitul, pur plastic, fiind oarecum asemănător, aventurile ei ducând-o în preajma unor brute care o umplu de sânge, ca-ntr-o scenă din finalul piesei lui Wedekind. Şi acest rol mă întăreşte în ideea că la Sibiu s-a născut una dintre marile actrițe ale scenei româneşti prezente şi viitoare şi regret că probabil n-o să am timp destul ca să o văd pe Ofelia Popii în culmea carierei sale artistice, de pe

acum strălucită. Alături de ea, deloc inferioară, dar într-un rol de mai restrânsă bătaie, Diana Fufezan creează şi ea un personaj, oarecum complementar, un fel de frână raţională în calea elanurilor autodistrugătoare ale cumnatei sale (în piesă), cu asumarea unor trăiri la fel de puternice, dar de alt sens. Nici Marius Turdeanu, în rolul mai redus al soţului lui Bess, Jan, nu este o apariţie care să se uite uşor, jocul său având o sinceritate şi o puritate cuceritoare, cum cei din sfatul bătrânilor, Dan Glasu, Adrian Matioc, Gelu Potzolli, întruchipează cealaltă lume, a prejudecăţilor care guvernează mica aşezare izolată de lume şi izolându-se cu tot dinadinsul. Fiecare îşi construieşte rolul cu minuţie, chiar dacă apariţiile lor sunt rare, dar decisive pentru a desena cumva, pe o perdea opacă a neînţelegerii, tragedia lui Bess. În rolul *mamei lui Bess*, Dana Taloş se achită conştiincios de sarcina care îi revine, o mai nuanţată întruchipare a prejudecăţilor obştei izolaţioniste, în care finalmente dragostea maternă învinge pelicula moralistă. În rolul *doctorului Richardson*, Ciprian Scurtea vădeşte sensibilitate, personajul său devenind foarte clar posibilitatea ratată a lui Bess de a se salva în modul oricărei femei banale. Se creează astfel toate ecranele pentru această femeie excepţională, considerată arierată de toţi cei din jur, inclusiv de rudele ei apropiate, pentru că nu este asemenea lor. O apariţie utilă, dar mai ştearsă, are Liviu Vlad. Cât despre Cristian Stanca, acesta este marcat de forma sa fizică, având şi aici rolul unor brute cu care se întâlneşte Bess în disperata ei carieră de prostituată, asumată în speranţa că astfel îşi va salva iubitul şi acesta se va ridica şi va merge, asemenea personajului biblic.

Finalul spectacolului poate şoca: după ce preotul satului, un membru demn al sfatului bătrânilor, sorteşte cadavrul lui Bess chinurilor veşnice ale Infernului, regizorul întoarce pe dos destinul artificial decis şi ne-o înfăţişează pe femeia căzută din prea multă dragoste dar şi din prea multă credinţă, într-o ipostază cristică, răstignită pe un imens perete de reflectoare orbitoare care se interpune între scenă şi sală, ca o cortină de lumini. Un perete, să observăm, care fusese vizibil, dar mai retras, şi numai parţial, şi în timpul spectacolului, acum ajuns să ocupe toată deschiderea scenei. Spectacolul cu *Breaking the Waves* (sau *Viaţa binecuvântată a lui Bess*) este remarcabil şi prin felul absolut admirabil în care Radu-Alexandru Nica a integrat sunetele muzicii, imaginile video şi desenul luminilor, acestea nefiind nici paralele şi nici pleonastice ca de atâtea ori, ci un fel de continuare a trăirilor actorilor şi de comentariu al celor ce se întâmplă pe scenă. Aici nu se poate să nu remarc scenografia originală a lui Dragoş Buhagiar, mereu uimitor prin soluţiile găsite, precum şi contribuţia sa la desenul luminilor, şi în acelaşi timp pe Vlaicu Golcea, autorul unor linii sonore mereu originale, mereu surprinzătoare. Un spectacol admirabil, pe care îl poţi revedea, el având de fiecare dată câte ceva în plus de dezvăluit.

Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu – Breaking the Waves sau Viaţa binecuvântată a lui Bess. **Adaptare scenică de Sanda Anastasof după un scenariu de Lars von Trier. Regia: Radu-Alexandru Nica. Scenografia: Dragoş Buhagiar. Muzică şi sound design: Vlaicu Golcea. Light design: Dragoş Buhagiar şi Radu-Alexandru Nica. Video: Daniel Gontz. Cu: Ofelia Popii (*Bess*), Diana Fufezan (*Dodo*), Dana Taloş (*Mama lui Bess*), Marius Turdeanu (*Jan*), Ciprian Scurtea (*Dr. Richardson,* Dan Glasu (*Preşedintele Sfatului Bătrânilor*), Adrian Matioc (*Preotul*), Gelu Potzolli (*Bunicul William*), Liviu Vlad (*Terry*), Cristian Stanca (*Bărbatul din autobuz/Rocker/Marinar*). Data premierei: 2 octombrie 2009.**

Veronica PLĂCINTESCU

Diana Fufezan, doar o actriță versatilă?

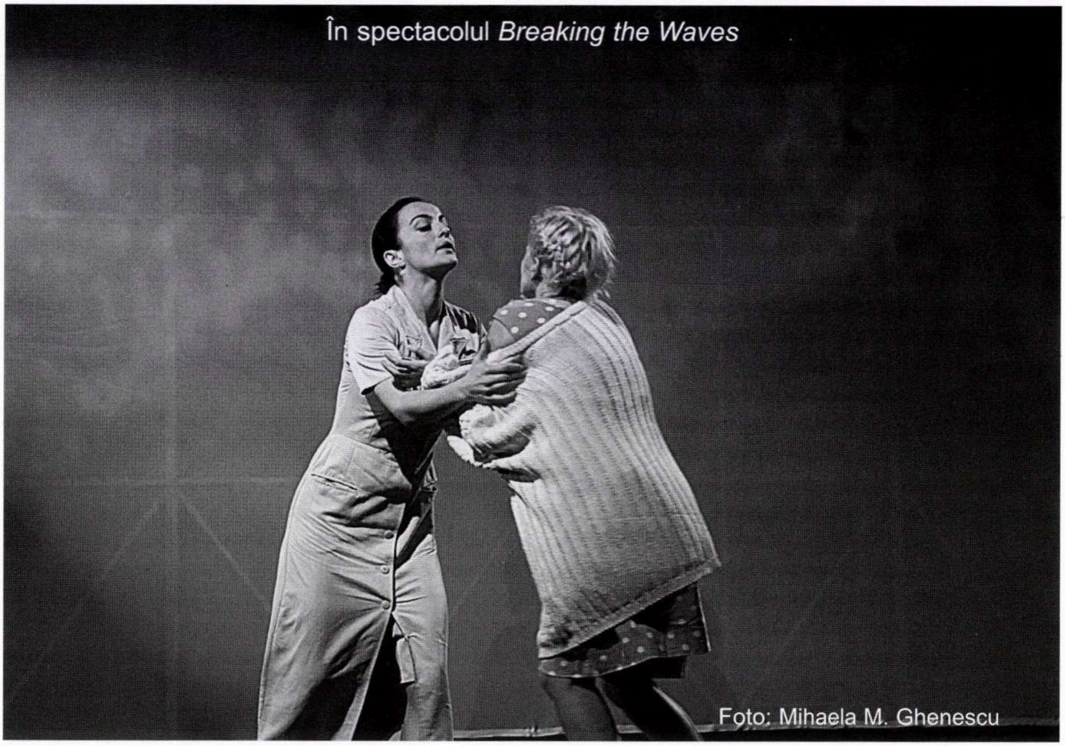
Urmărind, între 1 şi 3 octombrie, desfăşurarea microstagiunii teatrale sibiene, nu am avut cum să n-o remarc pe tânăra actriță Diana Fufezan, care a jucat în: *one woman show*-ul ***Oscar şi Buni Roz***, după Eric-Emmanuel Schmitt; în premiera lui Radu-Alexandru Nica, ***Breaking the Waves / Viața binecuvântată a lui Bess***, după scenariul celebrului film semnat de Lars von Trier; şi în spectacolul ***Femeia țintă şi cei 10 amanți*** de Matei Vişniec, pus în scenă de Claire Dancoisne. Trei seri diferite, trei publicuri diferite, trei spectacole cum nu se putea mai diferite. Teoretic, rolurile interpretate de Diana Fufezan nu pot fi puse în aceeaşi ecuație, dar tocmai acest lucru mi s-a părut interesant şi mi-a inspirat microportretul de față.

Născută la 3 martie 1978, în Aiud (județul Alba), Diana Fufezan a absolvit, în 2001, Facultatea de Litere şi Arte a Universității „Lucian Blaga" din Sibiu, la clasa profesorilor Florin Zamfirescu şi Virgil Flonda. A avut, ca şi cei mai mulți dintre tinerii actori ai Teatrului Național „Radu Stanca", şansa de a colabora, într-un interval de timp foarte scurt, cu mari regizori precum: Silviu Purcărete (*Pilafuri şi parfum de măgar*, *Cumnata lui Pantagruel*, *Faust*, *Metamorfoze* şi *Lulu* de Wedekind, în cel din urmă jucând rolul Contesei Geschwitz), Mihai Măniuțiu (*Shoah*, *Ecleziastul*, *Electra*), Tompa Gábor (*Rinocerii*, *Casa de pe graniță*, *Gândacii*), Andriy Zholdak (*Othello?!*), Alexander Hausvater (*Derby*, *Canibalii*), Vlad Massaci (*Plastilina*). În spectacolele menționate a jucat de cele mai multe ori roluri multiple, dar a fost în egală măsură *Nora* din piesa omonimă a lui Ibsen (în spectacolul care l-a propulsat pe Radu-Alexandru Nica), *Irina* din *Trei surori* de Cehov, în regia Ancăi Bradu, şi... o versiune a *Maşei* din *Pescăruşul* creat în 2007 de Andrei Şerban.

„Diversitatea rolurilor este esențială pentru evoluția un actor", mi-a mărturisit Diana atunci când, dornică să aflu mai multe despre ea, i-am trimis pe mail câteva întrebări. CV-ul ei o confirmă. Pe mine m-a impresionat mai întâi în *Oscar şi Buni Roz*, primul ei *one woman show*, unde era evidentă munca depusă. Înainte de spectacol, eram curioasă, şi cred că nu doar eu, dacă tânăra actriță va reuşi să se ridice la înălțimea textului scris de Eric-Emmanuel Schmitt.

Firul narativ al poveştii e cunoscut, cred: Oscar e un băiețel foarte bolnav, însă îl supără mila şi grija celor din jur, în special a părinților săi („Ei nu cred decât în Moş Crăciun"). Îndemnat de Buni Roz – o fostă campioană de *wrestling*! –, singura care reuşeşte să-i devină prietenă şi confidentă, îi scrie o serie de scrisori lui Dumnezeu, în care îşi prezintă dorințele, întâmplările şi curiozitățile. Trăind într-o zi cât alții în zece ani, învață şi dobândeşte toate experiențele majore ale vieții – dragostea, căsătoria, înțelepciunea, ura, gelozia, împăcarea, iertarea... şi moartea.

Poate că, în interpretarea Dianei Fufezan, textul mi s-a părut spus la foc automat, parcă prea *fast-forward*... fapt care, paradoxal, evidenția viteza prin care îi reuşea



În spectacolul *Breaking the Waves*

Foto: Mihaela M. Ghenescu

În spectacolul cu *Femeia țintă* de Matei Vișniec

Foto: Mihaela M. Ghenescu

În spectacolul Oscar şi *Buni Roz* de Eric-Emmanuel Schmitt

actriţei tranzitul din „pielea" unui personaj în a altuia, între voci şi tonalităţi, priviri şi registre.

A fost o seară interesantă, în care nu mi-a fost greu să pătrund, prin ochii extrem de albaştri ai Dianei, într-un univers de o inocenţă absolută, deşi condamnată la moarte. Expresivă şi energică, actriţa ne-a transmis convingerea ei: „*Oscar şi Buni Roz* ne îndeamnă să căutăm Esenţialul, să trăim intens fiecare clipă, să redescoperim Simplitatea".

Cu Radu-Alexandru Nica, Diana a mai avut prilejul să lucreze, nu doar în *Nora*, ci şi la spectacolele *Vremea dragostei, vremea morţii* şi *Balul*. Eu am văzut-o doar în *Breaking the Waves*, unde mi s-a părut stăpână pe un personaj căruia îi imprimă, prin mişcările ei grăbite şi alerte, o anumită glacialitate... *Dodo*, spre deosebire de *Oscar*, este un personaj (secundar, îndrăznesc să amintesc) al cărui devotament prinde rădăcini mai abitir ca o maladie congenitală, un personaj care suferă anonim şi cu stoicism...

După ce mi-a atras atenţia prin două roluri complet diferite, Diana Fufezan m-a convins abia când, asemeni unui păpuşar desăvârşit, a reuşit un adevărat slalom printre voci, firi, stări şi motivaţii în piesa lui Vişniec, jucând, pe rând, Femeia ţintă, Femeia cu gogoşi, Omul Animal, constructorul şi manipulatorul.

Pentru Diana Fufezan, „realizarea unui rol e o combinaţie de viziune regizorală, intuiţie, relaţie cu celelalte personaje şi muncă intensă". Versatilă şi ştiind să se joace cu versatilitatea, ea reuşeşte să-şi adune minusurile şi să le transforme în plusuri. Mai mult, – condiţie esenţială – îşi ridică mereu ştacheta în ochii spectatorilor, iar după câte se pare, nu îi place să eşueze în încercarea de a depăşi limitele pe care singură şi le stabileşte.

Mihai LUNGEANU

Mulțumesc!

(Exercițiu de scris, sau ***cuvânt după****, alcătuit din vorbe potrivite atât pentru cei care au văzut spectacolul* **PYRAM 4 YOU***, pe scena teatrului ODEON, în seara zilei de 30 septembrie, cât şi pentru cei care l-au realizat.)*

Pe lângă rolul de clasică şi politicoasă reverență, cuvântul „mulțumesc" ascunde şi declinarea la persoana întâi a verbului „a mulțumi". Adică: „eu mulțumesc, tu mulțumeşti, el/ea mulțumeşte..." Bine, dar cum o facem?! Cum îndeplinim acțiunea de *a mulțumi*?! Este ciudat că niciodată nu punem în aplicare acțiunea de a mulțumi... doar enunțăm fapta, nu o facem evidentă în vreun fel. Adică spunem „mulțumesc", dar nu mulțumim decât sub forma osificată a cuvântului tocmai rostit. Cum mulțumesc cei care spun „mulțumesc", rămâne o acțiune suspendată, un mister. De aceea, la finalul reprezentației construite de regizorul Alexandru Dabija pe scena Teatrului Odeon, când am simțit impulsul de a le spune „mulțumesc" tuturor (de la actrița-directoare până la maşinistul-actor), am riscat şi nu am refuzat o provocare lansată ad-hoc, anume aceea de a îmi exprima bucuria într-un exercițiu de *de-scriere* cu care nu sunt obişnuit.

Recunosc că cel mai plăcut rol, pentru mine, este cel de spectator. Mă las furat de acțiune, mă las impresionat de poveste, mă las fascinat de atmosferă, şi râd sau plâng cu sufletul deschis. Sau nu mă las, pentru că nimeni şi nimic nu mă fură, nu mă impresionează, nu mă fascinează. De multe ori, după ce se încheie aplauzele, încep dilemele: o fi bine ce-am simțit?! O fi corect?! Să arăt, să nu arăt?! Cine mă

Foto: Cosmin Ardeleanu

vede, cine mă aude?! Cu cine să stau de vorbă, cu cine nu?! Cum arată „curentul de opinie"?! Care e trendul aprecierilor?! Cât de diplomatic este nivelul dezaprobărilor?! Foarte complicat pentru un spectator sincer, bucurat sau nu, impresionat sau nu, desluşit sau nu. În consecinţă, prefer, pentru digestia hranei sufleteşti oferite de un spectacol, o plimbare solitară, cu *remind*-uri libere de orice influenţă, cu dialoguri imaginare neinhibate de vreo modă sau model, sau de vreun interes meschin ori major. Recunoscător şi îndatorat doar impresiei pe care spectacolul a impus-o atenţiei mele. În cazul de faţă, justificare perfectă a acelui foarte *up to day* „4 (for) you".

Recunosc, de asemenea, că de foarte mult timp nu am mai râs cu atâta poftă şi sinceritate. Fiecare aluzie, fiecare „poantă", fiecare gag sau contrapunct îşi susţinea valoarea evidentă şi prin ironia fină sau prin trimiterea directă, chiar dacă săgeţile erau construite mai ales (însă nu doar) „pour les connaiseurs". Domnul Alexandru Dabija (primul aflat, de fapt, pe lista celor cărora încerc să le mulţumesc prin aceste cuvinte potrivite) a reuşit, cu o perfectă intuiţie a momentului artistic în care ne *com-placem* să-l văduvim de fertilitate, şi ne străduim să-l *pe-trecem* cu toţii, precum şi cu un generos concurs al talentelor celor care i-au creditat proiectul, povestea şi propunerile, să facă vie şi vibrantă „oglinda" moştenită tocmai de la Shakespeare, povestea poveştii din povestea sa, cutia atractiv înşelătoare a unei Pandore metisate savant cu o Matrioşkă mereu surprinzătoare, un adevărat panopticum de atitudini şi idei, de soluţii şi ironii, de provocări şi delicii. Cred că „mulţumesc"-ul acesta *en-detail* validează şi valoarea amănuntului (atât subiectul în sine, care părea un simplu amănunt al piesei-mamă, cât şi amănunţita listă de recuzită băşcălios-trebuitoare, teatral-utilitară, delicat-semnificantă sau aluziv-redundantă), şi limpezimea propunerii (plăcută invitaţie la divan cultural, provocare *teatro-logică*, ironie fină de intelectual garantat 100 la sută), şi solicitarea actorului spre împlinire şi nu spre repetare (performanţe pe care doar critica de specialitate le va puncta la justa lor valoare – sau nu, dar ar fi păcat de strădania evidentă şi colaborativă a performerilor), şi cursivitatea multiplelor discursuri

estetice (jocuri teatrale rezonant ionesciene „în doi, în trei, în câţi vrei", croite pe dinamitarea tragicului scorţos, cusute cu fire colorate de umor negru (şi bilingv) şi aplicate apoi, cu delicat cinism, pe tristeţea râsului în barbă), şi intersecţiile de timpi teatrali, istorici, culturali (înţelept amestecaţi într-un *admir-abil* reţetar subiectiv), cu rezolvările de prestidigitator al convenţiilor scenei (scenă care, alt amănunt deloc neglijabil, ne cuprinde şi pe noi, *spect-actorii,* într-un justificat şi provocator dialog, generos şi relaxat, cu actorul pre(*bine*)dispus la joc deschis şi joacă profesională).

Trebuie să extind aria de acţiune a „mulţumesc"-ului şi către fiecare actor în parte, pentru excelenţa cu care şi-a împletit multiplele măşti cu nenumăratele tăceri, construind laolaltă o adevărată contribuţie la distribuţie, oferind nu puţine imagini-reper, când parcă desprinse din albumul unei trupe elisabetane resuscitate anume pentru sărbătoarea propusă, când parcă *re-convocate* la un *casting* select de *dejà-vu*-uri savuroase, când cu precizie pusă la punct ca un mecanism de producere a efectelor scontate, când *re-trimisă* cu umor la originea ***ama***toricească (iubitoare, deci) a artei ***act***oriceşti. Totul, cântărit cu măsură pentru măsură, chiar şi atunci când libertatea de expresie friza „democraţia", smulgând un zâmbet amar dar înţelegător.

Sper să-şi primească toţi aplauzele meritate, să se bucure împreună cu viitorii spectatori de oferta atât de generoasă pe care regizorul a construit-o *4 us*, deci şi *4 me*, şi să ierte îndrăzneala spectatorului (care-mi place să fiu), mai ales atunci când acesta are motive să-şi asume riscul şi să semneze vorbele elaborate (şi cred că şi *bine-meritate*).

P.S. Un „mulţumesc" cred că se cuvine şi proniei care a făcut cum a făcut să stau pe o gradenă în apropierea doamnei Florica Ichim, a cărei amintită provocare am folosit-o pentru a sublinia ipoteticului cititor paradoxul prin care, în timp ce politica ne face să plângem, regizorul Alexandru Dabija ne face să râdem. MULŢUMESC ONCE AGAIN. THE SAME

Nicolae PRELIPCEANU

Teatru ca pe vremuri

Pentru firile comode, intrarea în Sala Mare a Teatrului Național din București ca să vadă spectacolul ***Toți fiii mei***, regizat de Ion Caramitru și prezentat în premieră la deschiderea acestei (noi) stagiuni, a dat, desigur, semnalul unei eliberări. Scenografia lui Dragoș Buhagiar s-a întors la casa cubistă, cu etaj, cu piscină și grădiniță în apropiere, cu fotolii și mese pe care vor sta actorii în timp ce-și vor debita replicile, destul de orientate de acest dramaturg cam moralist, cam explicit moralist, Arthur Miller, născut în 1915 și mort în 2005, la aproape 90 de ani (mai avea câteva luni până să-i împlinească). Din toată această așezare clasică lipsea un singur amănunt, cortina. La cei obișnuiți să vadă pe scena deschisă pentru trepanarea craniilor care ar urma un fel de urme ale unei bătălii proaspăt încheiate, însă, dezamăgirea putea crește înainte de prima replică.

Să nu fim, însă, mai catolici decât niciun papă și să acceptăm că se poate face încă teatru în maniera de altădată sau cum mi-am permis să scriu deasupra, „teatru ca pe vremuri". Și Victor Rebengiuc o face din plin, Sanda Toma se depășește pe sine într-un rol tragic de mare forță, rezistându-i eroic partenerului său (de viață pe scenă), aflat și el într-o zi mare. Amândoi cuceresc publicul prin forța trăirilor și prin capacitatea extraordinară de a o comunica sălii. Totul, însă, într-o manieră clasică, hulită azi de tinerii amatori de alt tip de senzații tari.

Piesa începe senin, ca și altele ale dramaturgului american, amenințarea tragediei crescând pe nesimțite, pe măsură ce faptele și vorbele se desfășoară lângă piscina acoperită, așa cum niciodată nu este o apă adevărată, dens, cu frunzele unui arțar inexistent prin zonă, căci micul arbore de care se leagă multe la început, dar și la sfârșit, tocmai s-a rupt și, oricum, n-ar fi fost capabil să furnizeze o asemenea profuziune de materie perisabilă. Dragoș Stemate și Costina Ciuciulică, celălalt cuplu, tânăr, în formare și disoluție sub ochii noștri, e un pandant al celui matur, enunțat mai sus, cei doi tineri actori având forța de a se modifica pe măsura dezvăluirii faptelor ascunse, asupra cărora se trece ușor, în zbor, la început, și care determină deznodământul millerian, conform căruia Victor Rebengiuc se mai sinucide o dată, după ce o făcuse, parcă, și în *Moartea unui comis-voiajor* a aceluiași dramaturg. Felul în care totul trece de la seninătate și bunăstare materială decisivă la tulburare și disperare se traduce excelent în transformarea celor două personaje tinere, de la fericire la disperare și ele, văzându-și spulberată, în ciuda eforturilor, pe care bănuiești că măcar fata le-a făcut anterior, de a păstra ascuns adevărul care va distruge totul. Ioan Andrei Ionescu, în rolul fratelui *Annei Deever*, e amenințarea însăși, prin simpla sa prezență, e drept, anunțată ca fiind astfel de cei dinainte și de doctorul *Jim Bayliss*, în persoana lui Dorin Andone, un actor care e în elementul său în asemenea montări, ca și în cele mai... actuale. O clipă ai impresia că te afli într-un fel de Cehov mai apropiat de noi în timp și, firește, într-o altă lume, cu toți cei strânși, nu la conac, dar la o proprietate asemănătoare, doctorul fiind un fel de catalizator al reacțiilor și vieților unora dintre personaje. Numai că doctorul nu e cel din Cehov, deși și năzuințele lui de a deveni cercetător și a-și asuma o viață de privațiuni, sunt frânte, dar nu de societate și de viața trândavă ci, aș spune, dimpotrivă, de nevasta care-l biciuiește să-și întrețină familia la un standard cât mai potrivit cu poziția lui. Vivian Alivizache, în rolul *Sue Bayliss*, își îngroașă poate puțin prea mult personajul, comic în toată povestea asta tragică. Sendviciul este completat de familia mai tânără care locuiește de cealaltă parte a bogatei proprietăți, și ea ca un scut al principalilor, ca să zic așa, împotriva clevetelilor și intrigilor eventuale ale vecinilor mai îndepărtați. Căci personajul principal, industriașul *Joe Keller* (Victor Rebengiuc) și-a creat spații de siguranță în jur, protejându-se astfel de ceea ce știa că i-ar putea da dureri de cap sau măcar neplăceri

Ioan Andrei IONESCU şi Dragoş STEMATE

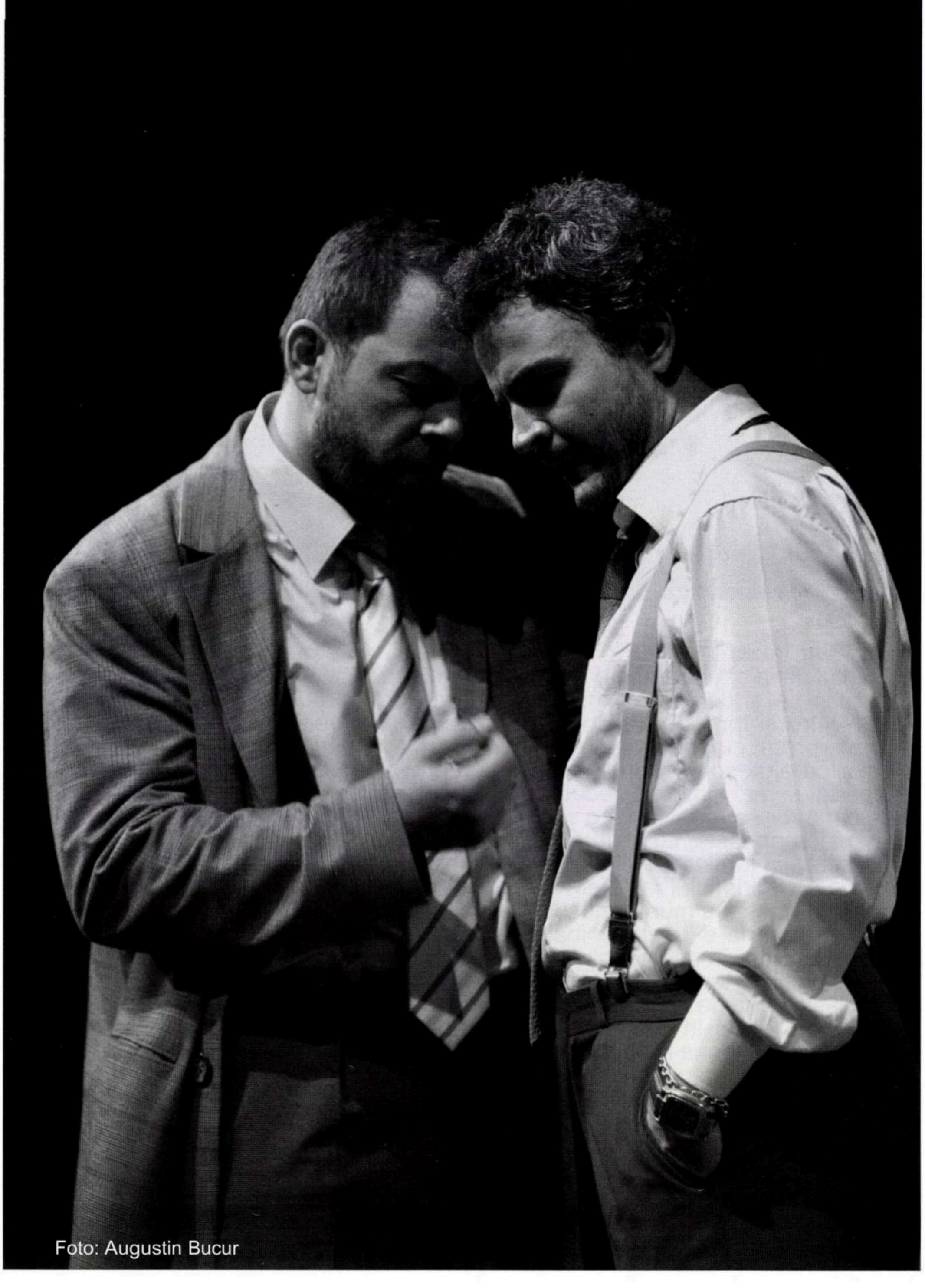
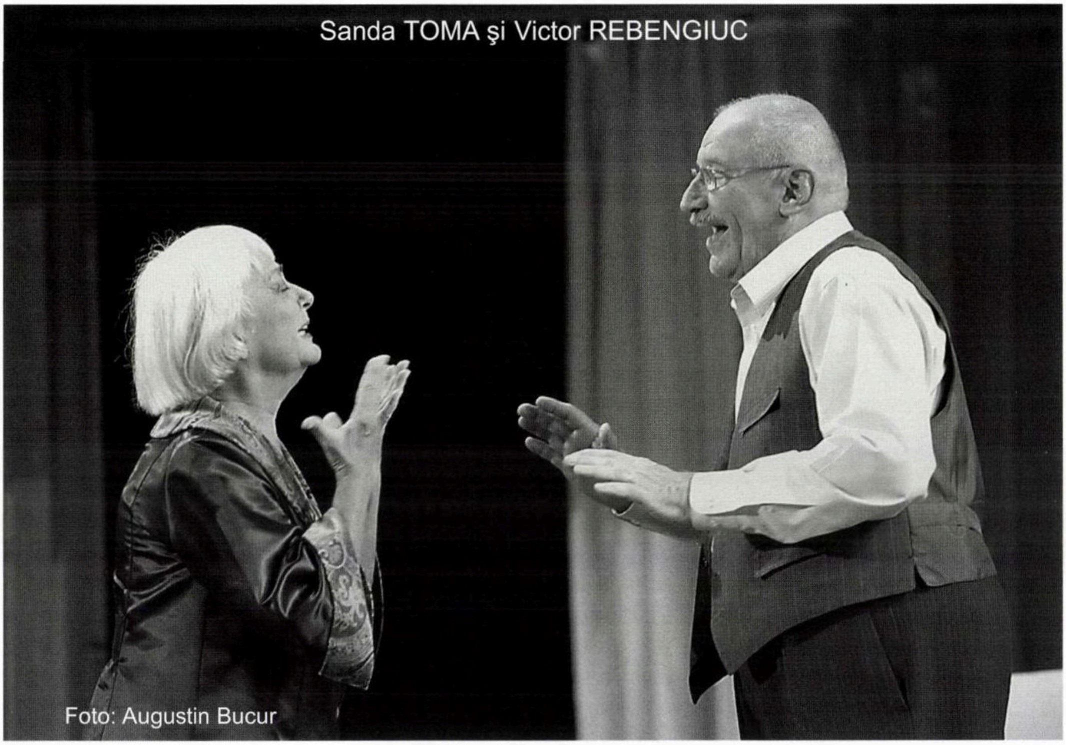


Foto: Augustin Bucur



Sanda TOMA şi Victor REBENGIUC

uşoare. Iar locuinţa sa de om bogat e gardată de cea a doctorului – înainte de incidentul de la care porneşte totul locuită de asociatul său, în prezentul piesei aflat în puşcărie – şi de cea a mai tinerilor şi vioilor soţi *Lubey*, interpretaţi corect de Gavril Pătru şi Irina Cojar. Copilul cu care Joe se joacă de-a puşcăria din beciul său, interpretat cu aplomb de Alexandru Cristian Belu/Cemo Yuksek, e un semnal al celor ce plutesc deasupra capului personajului principal şi a familiei sale, mai îndepărtat şi mai simbolic decât apariţia fiului celui închis. Dar să lăsăm povestea celor care vor să o descopere singuri, pentru că merită, e aproape un roman poliţist în piesa aceasta, cu lovituri de teatru bine ţintite, şi de autor şi de actori, cum e scoaterea la lumină ca ultim argument, de către *Ann Deever*, logodnica lui *Chris Keller*, a scrisorii fiului familiei Keller dispărut în război, scrisoare din care ei pot deduce că acesta a murit, totuşi, aşa cum nu vroia să creadă nici în ruptul capului mama sa. Scena e jucată la înaltă tensiune (sic!) de toţi combatanţii, climaxul e bine reprezentat în spectacolul lui Ion Caramitru.

Cât despre „teatrul ca pe vremuri", nici nu ştiu cum s-ar putea face din această piesă clasică una de interes pentru fanii, să zicem, ai lui Radu Afrim. El, însă, poate, ar şti de-ar fi pus în situaţie, dacă ne gândim şi la jocul său de-a vacanţa cu Sebastian. Ştiu teoria lui Ion Caramitru că un teatru învestit cu particula „naţional" trebuie să prezinte spectacole de toate facturile, deci acest stil de teatru este perfect justificat, mai ales pentru Sala Mare (echivalentul îndepărtat, în memoria mea, al Străzii Mari din oraşele mici, dar acesta e un teatru mare el însuşi..., chiar dacă va deveni mai mic – la clădire mă refer – în anii următori, revenind la primul său aspect, dinainte de adaosul ceauşist pe care-l vedem azi pe dinafară). Pentru cei care au parcurs în decursul vieţii lor istoria spectacolului cu această piesă, rămâne o insatisfacţie în final, cu toată soliditatea impunătoare, a construcţiei de la TNB. Iar aici nu e vorba de construcţia de zid, ci de aceea, de aer şi vorbe şi mişcări şi sunete şi lumini, a unui spectacol, totuşi, temeinic.

Foto: Augustin Bucur

Adrian MIHALACHE

Cedant arma togae

După război, când se petrece acțiunea piesei ***Toți fiii mei*** de Arthur Miller, logica necesității cedează în fața logicii dreptății. „Armele militarului se înclină în fața robei judecătorului", spunea Cicero, într-un discurs rămas celebru. În încordarea luptei, totul era pentru front, totul pentru victorie. Nuanțele erau eliminate, raționamentele simplificate. În atmosfera postbelică, viața își reia cursul normal, oamenii își vindecă rănile, își uită frustrările, își încheie socotelile. Rolul fiecăruia este reevaluat, judecat după alt sistem de măsură decât cel valabil în timpul confruntării. Răsar la lumină lașități și culpabilități, asupra cărora se emit judecăți.

Arthur Miller împletește cu abilitate două teme, ambele tratate extensiv în literatură dramatică, dar separat una de cealaltă. Avem, pe de o parte, femeia care-și așteaptă o vreme soțul / logodnicul, apoi se combină cu altul, eventual cu fratele acestuia. O știm din *Colonelul Chabert* al lui Balzac, din filmul *Absență îndelungată* al lui Henri Colpi și, mai ales, din *Zboară cocorii* de Kalatozov, ecranizare a unei piese de teatru. Pe de altă parte, avem situația a doi tineri care se iubesc, în condițiile în care între familiile lor există un diferend, temă binecunoscută de la *Romeo și Julieta* a lui Shakespeare și de la *Cidul* lui Corneille.

Miller aduce ca noutate, în psihologia eroilor, refuzul oricărui conflict dintre dragoste și datorie. Tinerii *Ann* și *Chris* refuză net să-și complice existența, preluând

frustrările, resentimentele şi vinile părinţilor. Tatăl lui Ann se află la închisoare, bănuim că din cauza tatălui lui Chris, dar niciunul dintre tineri nu doreşte să scormonească dincolo de aparenţe şi să privească adevărul în faţă. Intervine *George*, fratele lui Ann, ca zeu al răzbunării şi, deşi el însuşi este uşor de manipulat, reuşeşte până la urmă să distrugă echilibrul celorlalţi, bazat pe ignoranţă voită, minciună şi compromis. Personajul care reuşeşte cel mai bine să se mintă pe sine este mama *Kate*, care impune tuturor fantasma că fiul ei mai mare este viu, deşi dispărut în războiul care se terminase de trei ani.

Ca să dea piesei o anumită anvergură, Miller aduce în scenă două cupluri oarecum parazitare, vecinii de suburbie ai familiei, şi un copil complet inutil. Dacă prezenţa familiei *Lubey* se justifică din raţiuni de contrast, ei fiind nişte mic-burgheji fără probleme, familia *Bayliss*, formată dintr-un soţ veleitar şi o nevastă mejeră, este adusă ca umplutură. Avea dreptate Eugen Ionescu când spunea despre Miller că este un autor convenţional, pentru care forma dramatică nu contează.

Ion Caramitru, care a făcut demult dovada înzestrării sale ca regizor, spune că a lucrat spectacolul cu bucurie, pentru că „piesa are personaje vii, adevărate", iar actualitatea ei este evidentă, într-o lume ca a noastră, obsedată de câştigul material. Are dreptate, în sensul că publicul spectator simte nevoia de piese realiste, cu conflict şi deznodământ, nu doar de jocuri gratuite, efecte vizuale şi tumbe pe scenă. Totuşi, în vremea teatrului postdramatic, textul lui Miller arată prăfuit. Mai actuale mi se par *Moartea unui comis-voiajor* şi, mai ales, *Preţul*, în care urmărim, cu răsuflarea tăiată, două strategii personale contrastante, de utilizat în vremuri de criză.

În privinţa actualităţii, câteva lămuriri necesare ar fi trebuit incluse în frumosul caiet-program. Rămânem cu impresia că tentativa de mascare a rebuturilor din fabrică ar fi fost dictată doar de raţiuni de câştig. În fond, putea să arunce cilindrii defecţi, şi gata. O întreprindere, ca să fie inclusă în lista furnizorilor Departamentului de Apărare al S.U.A., este supusă la controale foarte severe pentru asigurarea calităţii. Un lot rebutat înseamnă nu doar o factură neachitată, ci o carieră încheiată. Se pierde prestigiul, se pierde poziţia de furnizor, se ajunge, în cele din urmă, la faliment. Acest fapt explică mai bine stratagema eroului principal de a ascunde imperfecţiunile decât simpla lăcomie. Traducerea, foarte bună de altfel, ignoră anumite detalii legate de diferenţele culturale. Când tatăl se încurcă în privinţa cuvântului *connaisseur*, el spune că-şi cere scuze „pentru franceza lui". În America, se spune „excuse my French" când îţi scapă un cuvânt murdar, dintre cele înlocuite cu „bip" la TV. Din păcate, în spectacol, poanta se pierde.

Regizorului i-a revenit dificila sarcină de a suda într-un tot unitar personajele care, în text, nu prea se leagă. Este păcat că judecăm un spectacol înainte ca el să se fi rodat. În Anglia, criticii vin abia după un număr de 8–10 reprezentaţii, la care se dau bilete cu preţ redus. Aşa cum stau lucrurile, deşi ritmul este, în ansamblu, bun, momentele de intrare ale secundarilor nu sunt perfect calculate, ceea ce face ca succesiunea scenelor să fie sacadată. Un handicap al spectacolului este decorul, în sine superb, al lui Dragoş Buhagiar. El concepe o vilă de mare gust, în stil Frank Lloyd Wright, cu o mare piscină în curte. Inspiraţia pare a-i veni din tablourile lui David Hockney, un pictor englez fascinat de decorul californian. Las la o parte faptul că acţiunea se petrece la 700 de km de New York, probabil în New Jersey, unde stilul arhitectural al suburbiilor este altul. Mărimea vilei, dar, mai ales, piscina, separă net grupurile de personaje, îngreunând interacţiunile. Se vede

Cristina CIUCIULICĂ

aceasta îndeosebi în scena în care Ann vorbeşte la telefon cu fratele ei, în timp ce familia ascultă cu răsuflarea tăiată. Distanța dintre curte şi terasa vilei este, însă, atât de mare, încât efectul se pierde.

Am avut privilegiul să văd, în acest spectacol, marea creație a Sandei Toma în rolul lui Kate. Este ca şi cum aş fi văzut-o pe Sarah Bernhardt sau pe Eleonora Duse. Deşi am urmărit creațiile ei impecabile încă de la debut şi am aplaudat-o recent în *Comedia roşie* sau în *Dulcea pasăre a tinereții*, „exercițiul de admirație" a fost, în cazul de față, copleşitor. Nu ştii ce să remarci mai întâi: dicția precisă, energia debordantă, dar atent controlată, tensiunea perfect gradată? Poate momentul în care mimează că plimbă un câine ar fi putut lipsi, deoarece rupe vraja, deşi încântă publicul. Când primeşte dovada peremptorie a morții fiului, m-am temut că va plusa, dar a marcat trăirea dramatică în limitele stricte ale bunului-gust. Poate că jocul ei, rămânând personal, aminteşte totuşi prea mult de stilul marii sale profesoare, Aura Buzescu? Mi-e greu s-o spun, prefer să mă bucur.

În prima parte, m-am temut că Sanda Toma va ieşi prea mult în față, transformând spectacolul în recital. Până şi Victor Rebengiuc, în rolul soțului, părea prea şters față de ea. Marele actor a adoptat, însă, o strategie de jiu-jitsu, perfect calchiată pe relația dintre personaje. Nu o înfruntă, nu se ambalează, dar o manipulează. Joacă o naturalețe destinsă, care este rodul artificialității duse până la ultima limită. Gesturile, ezitările, retragerile şi avansările par perfect fireşti, dar sunt minuțios gândite. Actorul echilibrează excelent balansul declanşat de parteneră.

Dragoş Stamate începe nesigur partitura fratelui bun, acomodant, dornic de armonie. Pledoariile sale în favoarea depăşirii stării de impas sunt stângace,

mai ales că gesticulează elementar. Scena importantă a declarației de dragoste nu atinge tensiunea necesară. În schimb, începând de la explicația crucială a lui *Chris* cu tatăl său şi până la final, găseşte tonul just, devine interesant, complex, puternic, elocvent.

Costina Ciuciulică impresionează prin aplomb, voce bine lucrată şi ținută controlată. O ajută şi fizicul, şi costumația. Se simte încă tracul, dar este convingătoare şi sunt sigur că va face o carieră interesantă, mai ales că este genul de actriță care poate aborda cu succes orice rol, mare sau mic.

Ioan Andrei Ionescu, în rolul lui *George*, fratele răzbunător, are o sarcină dificilă. El vine pornit să taie în carne vie, este manevrat să ajungă la împăciuire, apoi o remarcă imprudentă îl face să revină la hotărârea dintâi. Este greu să joci două schimbări radicale de stări de spirit într-o scenă relativ scurtă. Nu reuşeşte să ne facă să înțelegem psihologia labilă a personajului.

Vivian Alivizache, în rolul *d-nei Bayliss*, joacă plină de vervă, poate cu prea multă vervă, rolul unei femei vulgare, aducând spectacolului o pată de culoare. Coafura este cam exagerată, dar amănuntul nu o împiedică să treacă rampa cu eficacitate.

Irina Cojar (*Lydia*) pune nuanțe subtile în caracterizarea unei femei de interior, dedicată familiei. Ea sugerează cu finețe că, dincolo de veselia convențională, de mulțumirea în mediocritate, poartă în suflet idealuri veştejite. Reuşeşte foarte bine scena reîntâlnirii cu *George*, fostul ei prieten. Adoptă o distanțare şi o autoironie de bună calitate, care potențează rolul. Gavril Pătru, în rolul soțului (*Frank*), este corect, dar lipsit de relief. Pare că face automat ceea ce i s-a spus să facă, fără a avea o viziune proprie asupra personajului. Nici Dorin Andone, excelent actor de echipă, nu reuşeşte să creioneze un *Jim Bayliss* credibil sau măcar interesant. Este, însă, mai mult vina lui Miller decât a sa.

Muzica lui Vlaicu Golcea este adecvată spiritului epocii: era radioului şi a jazzului. Uneori, la început de act, ea face cam greu audibile replicile actorilor. Daniel Gontz se simte la largul lui în multimedia, dar proiecțiile lor nu sunt esențiale în spectacol. De la o vreme, însă, nu se mai poate fără aşa ceva. Scena finală, cu crucile, înălțarea steagului şi imnul american este la limita kitsch-ului, fără însă a trece dincolo de ea.

Caietul-program, plin de informații interesante, este o lectură plăcută şi utilă. Aspectul este somptuos, punerea în pagină admirabilă. Este păcat, însă, că redactoarea Violeta Popa nu a fost mai exigentă cu autorii. Multe exprimări sunt confuze, unele fraze sunt galimatii aruncate pe hârtie, fără a fi apoi recitite, apar greşeli care se puteau evita (se spune „surle şi tobe", nu „surle şi trâmbițe", care e pleonasm). Mai grav, am văzut expresii pe care hârtia, chiar şi cretată, nu le suportă. E inadmisibil să spui despre Victor Rebengiuc că „face nişte moace de o teatralitate uluitoare". De altfel, „moaca" o ai, nu ți-o faci.

Se poate discuta mult despre acest spectacol, sigur este însă doar un lucru: e absolut obligatoriu să fie văzut.

Teatrul Național din Bucureşti – Toți fiii mei **de Arthur Miller. Traducerea: Alf Adania. Regia: Ion Caramitru. Scenografia: Dragoş Buhagiar. Light design: Chris Jaeger. Muzica şi sound design: Vlaicu Golcea. Multimedia: Daniel Gontz. Cu: Victor Rebengiuc (*Joe Keller*), Sanda Toma (*Kate Keller*), Dragoş Stemate (*Chris Keller*), Costina Ciuciulică (*Ann Deever*), Dorin Andone (*Jim Bayliss*), Vivian Alivizache (*Sue Bayliss*), Ioan Andrei Ionescu (*George Deever*), Gavril Pătru (*Frank Lubey*), Irina Cojar (*Lydia Lubey*), Alexandru Cristian Belu/Cemo Yuksek (*Bert*). Data premierei: 12 septembrie 2009.**

EMO(LIÈRE)

Tartuffe de Molière este o piesă care nu se poate demoda. Au existat dintotdeauna şi vor exista mereu indivizi care mimează devotamentul pentru valori, în sine, respectabile (credinţe, idei, virtuţi morale, practici culturale), doar în scopul parvenirii materiale şi sociale. Devoţiunea ostentativă este de rigoare în spaţiul islamic contemporan, cum era smerenia creştină, pe vremea lui Molière. În lumea occidentală, laicizată, tartuffii nu lipsesc. În romanul *Orbirea* al lui Elias Canetti, venala Therese îl câştigă pe eruditul Kien, mimând respectul exagerat pentru carte ca obiect. Băieţii de firmă, îmbrăcaţi în sobre costume negre, afectează o poftă nemăsurată de muncă şi o subordonare totală a vieţii private faţă de interesele întreprinderii, asta până când răzbesc la vârf, unde pot da un tun financiar (faimosul escroc Madoff s-a remarcat, şi el, ca *workaholic*, la fel şi managerii de la Enron sau de la băncile de carton).

Molière, pentru a-şi susţine piesa, a insistat că ea nu este îndreptată împotriva religiei ca atare, ci împotriva falşilor credincioşi. Nu trebuie să luăm de bun tot ce afirmă, despre sine, un autor, căci el exprimă, prin operă, mai mult decât pretinde că o face. Secolul lui Molière a fost unul de emancipare a gândirii, când spiritele înaintate înclinau mai mult către raţiune decât către devoţiune. Era secolul lui Descartes, al lui Galilei, al lui Newton. Era, ce-i drept, şi secolul lui Pascal, dar acest savant mistic s-a mortificat tocmai pentru că trăia dureros, în adâncul conştiinţei sale, conflictul dintre raţiune şi credinţă. Molière s-a dovedit, toată viaţa, un relativist dezinvolt, dispreţuitor de orice autoritate, cu excepţia celei regale, iar pe aceasta din urmă a respectat-o doar aparent şi a cultivat-o doar din interes. A făcut din Dom Juan un libertin, în sensul originar al cuvântului, adică un om care gândeşte liber. Nu a avut, cum se spune, nimic sfânt. Şi-a râs de ştiinţele experimentale (*Femeile savante*), de medicină (în nenumărate piese), de învăţătură (*Burghezul gentilom*), de cultura de salon (*Preţioasele ridicole*, *Mizantropul*). Prin *Tartuffe*, a arătat acuzator cu degetul către creştinii practicanţi, chiar dacă susţinea că vizează doar „o anumită parte a lor". A fost, în mare măsură, nedrept, deoarece multe dintre aceste „forme fără fond" contribuiau la progresul societăţii şi la rafinarea moravurilor.

Conivenţa dintre marele comedian şi monarhul absolut pare, la prima vedere, bizară. Să nu uităm, însă, că regele Ludovic al XIV-lea trecuse, în tinereţe, printr-o perioadă dificilă, când ţara era ameninţată de anarhie. Moartea lui Richelieu declanşase Fronda, o revoltă a „societăţii civile" împotriva guvernării autoritare. De aceea, regele era interesat să sprijine orice formă de denigrare a nucleelor de putere care rezultau prin autoorganizare. În saloane, fermentau intrigile, în biserici se predica o morală aflată în vădit contrast cu moravurile de la Curte şi cu viaţa personală a regelui. Dramaturgul favorit şi regalul său protector duceau aceeaşi luptă (*même combat*), chiar dacă nu urmăreau aceleaşi scopuri.

Nu întâmplător, Orgon păstra acasă documente compromiţătoare, care dovedeau implicarea lui în Frondă. Lipind piesei un final de tip *deus ex machina*, care să-l linguşească pe monarh, Molière se comportă ca un adevărat Tartuffe. De altfel, cum ar fi putut să creeze un asemenea personaj, dacă nu s-ar fi confundat, măcar parţial, cu el? Molière nu este doar mizantropul Alceste, este şi ipocritul Tartuffe.

O întreagă tradiţie a reprezentării piesei face din Tartuffe un personaj de vârstă mijlocie, gras, lipsit de farmec fizic. Singura indicaţie în text care ar sprijini această imagine este că Tartuffe este un mare mâncău. Putem să ne închipuim, însă, cu uşurinţă, în acest rol, un tânăr atrăgător, cu apetit sănătos şi instincte puternice. În fond, Julien Sorel intră în familia de Rênal ca tânăr cucernic, care ştie Biblia pe

dinafară, o seduce pe stăpâna casei, continuă să uzeze de strategiile imposturii în familia ducelui de la Mole, într-un cuvânt, este un Tartuffe care (aproape că) a reuşit. Montări recente ale piesei (Laurian Oniga, Ion Mircioagă, Tompa Gábor etc.) susţin o asemenea viziune asupra personajului.

Şi în montarea lui Andrei Belgrader, de la Teatrul Naţional din Bucureşti, interpretul rolului titular, Horaţiu Mălăele, este credibil ca fascinaţie fizică. Actorul este o vedetă, e suficient să apară pentru a trezi interes. Are un corp bine păstrat şi exersat, ţinuta controlată, intonaţia nuanţată. Din păcate, partitura lui, drastic amputată, ni-l devoalează, ca impostor, mult prea devreme. Lipsesc tiradele mieroase, lipsesc raţionamentele iezuite. Sare peste etape, trecând repede la fapte. Nu este vina actorului, ci a regizorului, care a părut mult mai interesat de drama tinerilor. În privinţa acestora, spectacolul aduce, într-adevăr, o noutate. *Mariana* (Simona Popescu), *Valer* (Silviu Biriş) şi *Damis* (Daniel Badale) joacă nişte adolescenţi ai zilelor noastre, plângăcioşi şi nărăvaşi, reprezentanţi tipici ai subculturii *emo*. Reuşita lor este remarcabilă: reacţiile le sunt credibile, relaţiile dintre ei, bine orchestrate, detaliile de gest şi de costumaţie (aici este şi meritul scenografei Irina Solomon) îi aduc „la zi". Nu acelaşi lucru se poate spune despre grupul celor maturi. Celebra scenă de sex pe masă, cu soţul sub masă, este rezolvată elementar, în cheie de comedie groasă. În alte montări (Laurian Oniga, Ion Mircioagă), ni s-a propus o variantă mai subtilă: Tartuffe ştie că Orgon e sub masă, dar nu se poate stăpâni, căci instinctele îi sunt dezlănţuite, iar situaţia îl excită dincolo de orice precauţiune. Alexandru Georgescu compune pe *Orgon* în maniera tizului său Giugaru, fără a îmbogăţi personajul, care este, totuşi, un idealist, cum a dovedit-o şi prin loialitatea faţă de prietenul proscris. Ana Ciontea pare stingherită de rolul *Elmirei*: nu este nici *grande dame*, nici mare cochetă. Ea face să se vadă mult prea clar că e o femeie cinstită, care se pretează la comédie doar în interes de familie. Or, personajul ar trebui interpretat cu o doză de ambiguitate, astfel încât să nu fim prea siguri de onestitatea sa. Simona Bondoc este o *m-me Pernelle* clasică, perfectă, venită din alt tip de spectacol. Pentru echilibru, Erika Băieşu o secundează bine, punând necesara notă de grotesc. În rolul cameristei impertinente şi locvace, Magda „Bonux" Catone se joacă pe ea însăşi, cu aplomb, fără efort, fără ambiţii. Marius Rizea este la locul său în rolul *rezoneurului Cleant*. Mihai Verbiţchi, ca funcţionar corect, are exact nuanţa de formalitate rece a celui care te execută fără patimă.

Regizorul, ştiind că, pe vremea lui Molière, nu exista mobilier permanent în camere, acesta fiind adus, la cerere, de către servitori, pune trei fete frumoase să facă pe cărăuşii. Ostentative, ele rup cursivitatea reprezentaţiei. Finalul este şocant şi de prost gust. Înţelepciunea şi bunătatea regelui fac ca totul să se rezolve, în ultimă instanţă, cu bine. Se aduce pe scenă portretul majestăţii sale, dar faţa este schimbată, prin glisări de cartoane, ca într-un joc de bâlci, cu chipurile lui Stalin, Hitler, Einstein (?!), Marilyn Monroe (?!?!). Rămânem, cum spunea un om politic în iarna lui 1990, perplecşi.

Spectacole ca acesta, în care texte clasice sunt jucate cu superficialitate, am văzut în şcolile americane de teatru, unde, ca şi aici, rolurile tinerilor sunt cel mai bine puse în evidenţă. Pentru exerciţiu de clasă e prea mult, pentru Teatrul Naţional, e prea puţin.

Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" din Bucureşti – Tartuffe **de Molière. Traducerea: Romulus Vulpescu. Regia: Andrei Belgrader. Scenografia: Irina Solomon. Muzica: Nicu Alifantis. Coregrafia: Păstorel Ionescu. Cu: Simona Bondoc (*D-na Pernelle*), Alexandru Georgescu (*Orgon*), Ana Ciontea (*Elmira*), Daniel Badale (*Damis*), Simona Popescu (*Mariana*), Silviu Biriş (*Valer*), Marius Rizea (*Cleant*), Horaţiu Mălăele (*Tartuffe*), Magda Catone (*Dorina*), Mihai Verbiţchi (*d-nul Loyal*), Mihai Perşa (*un căpitan*), Erika Băieşu (*Flipota*). Data premierei: 3 octombrie 2009.**

Natalia STANCU

Povestea care se schimbă de fiecare dată când e spusă

La Craiova, în Sala Mare, a Teatrului Național „Marin Sorescu", a avut loc unul dintre cele mai originale şi cuceritoare experimente spectaculare din ultimii ani. O ***Odyseia*** – lectură şi transfigurare scenică fără precedent.

O întâlnire cu capodopera epicii universale concepută ca un incitant *mister teatral*. Un mister născut chiar sub ochii noştri, într-o vie osmoză a artiştilor cu textul de acum 2500 de ani, redescoperit însă acum printr-un limbaj scenic modern şi cu o „agresivă" provocare şi implicare a celor din „amfiteatron". (Conducătorul acestui „joc" a fost Tim Carroll, regizor britanic de teatru şi operă cu o biografie artistică de invidiat. A debutat la English Shakespeare Company cu *Iuliu Cezar*, *Cymbeline* şi *Furtuna*. Director asociat la „Shakespeare Globe", el a montat consecvent, inclusiv la faimosul RSC, opera Marelui Will – şi a primit premii importante. După colaborări în Ungaria, Portugalia, la Guthrie Theatre din Minneapolis ori în Australia, iată-l şi la/o întâlnire cu românii).

Experimentul lui Tim Carroll cu *Odyseia* se numeşte, cum o precizează chiar el, „Povestea care se schimbă de fiecare dată când e spusă". Şi aş adăuga: „şi urmărită, văzută". I-a fost sugerată creatorului britanic de practica rapsozilor („rhapsodos" însemnând „a însăila"), care însăilau de fiecare dată epopeea pornind de la combinații de cuvinte (ceea ce era şi un procedeu mnemotehnic). Aezii, cântăreții antici, memoraseră „poemul" (şi firul său epic). Dar relatându-l, îl recompuneau totodată, pornind de la combinațiile de cuvinte cele mai bine fixate. „Deschiderea" şi principiul improvizației narative sunt acum transferate în teatru. La Craiova, „principiul elementelor fixe şi al celor curgătoare" se reazemă temeinic pe evenimentele epopeii, pe câteva cântece (în greaca veche) ca şi pe câteva dansuri. Iar Iosif Herțea se dovedeşte ca semnatar al „muzicii", şi de data aceasta, un artist al sunetelor de mare cultură şi rafinament. Ca şi colaborarea lui Tim Carroll cu scenografii Puiu Antemir – decorul şi Lia Dogaru – costumele.

Imprevizibilul, antrenând o dinamică a spectacolului surprinzătoare – în fiecare seară – şi pentru actori, ține şi de circumstanțele execuției.

„Speranța mea, în construirea unui astfel de spectacol de improvizație, este să creez ceva din sensul de creație spontană care trebuie să fi însoțit acele povestiri".

Spectacolul răspunde unor multiple provocări cum sunt: a lupta cu materia epică, bogată în peripeții şi întâmplări realiste şi fantastice; a rosti povestirea într-o *formă* inedită literar, narativ şi ludic; a crea teatru într-o ecuație cu cerințe cunoscute, dar şi cu multe date noi, imprevizibile, şocante şi virtual destabilizatoare pentru actor, pentru coerența desfăşurării scenice, pentru inteligibilitatea şi portanța ei. Coeficientul de „aleatoriu" se amplifică prin dorința de a crea teatru în echipă şi, totodată, împreună cu publicul. Un public scos din pasivitatea sa (aparentă), chestionat, implicat în alegeri estetice. Un public care selectează episoade sau accente narative, acțiuni ce se impun a fi recreate; paleta luminilor şi evantaiul sonorităților – cu forța de sugestie a cheilor lor.

Cum suntem la o revistă de teatru, simt nevoia să insist asupra modului în care pare a se naşte „caleidoscopul" magic de la Craiova.

Concentrate epice (Conceperea scenariului inițial)
Păstrându-şi firul temporal, *Odyseia* ne este spusă „pe limba noastră", dar cu recurs textual masiv la Homer, desigur. Actorii au fost puşi în situația *să rețină* şi să transmită *esențialul*" sau *un moment semnificativ* din fiecare capitol.

Alternative în „modus narandi"
Uneori povestea e *spusă* (verbal şi teatral) chiar de personajul despre care este vorba, în stil indirect liber şi, mai rar, la persoana întâi. Alteori narator este un alt personaj decât cel la care se face referință. De pildă: un zeu (devenit aed sau comentator distanțat, ce priveşte ironic, „de sus"). În ambele variante (şi cel mai frecvent), scena respectivă este însă *figurată/mimată* de un alt actant sau grup de actanți.
Evenimentul astfel recreat este prelungit într-un *comentariu*, care fie reverberează comic, cronic, hazliu, fie relevă semnificațiile mai profunde ale „nucleului".

Registre de joc
Spectacolul alternează, cum deja ați înțeles, desigur, *povestirea* cu *reprezentarea*. Dialogul nu lipseşte, dar recursul la schimbul de replici este mai rar. O pondere însemnată capătă cântecele (interpretate de cor – în greaca veche, ceea ce aduce o sugestie a eternității) şi mima; ba chiar şi jocul de umbre. Scenele individuale alternează cu scene de grup, prin care se figurează şi repere temporale,

spațiale, etc. Jocul de mască (la propriu şi la figurat) învăluie şi dezvăluie şi chipul ascuns al personajelor, dar şi fața actorului interpret implicat creator, cu atâtea riscuri.

Toate acestea „se întâmplă" pe scena golită de obiecte, concepută ca spațiu deschis. Căci universul spectacolului „priveşte" insistent către public. Şi aceasta nu numai prin emoția, pe care o creează, sau prin adresa comentariului, ci prin implicarea nemijlocită a „privitorului" în reprezentație.

Stimularea improvizației

Caracterul aleatoriu al spectacolului se realizează prin răspunsul (mediat şi spontan) la mai multe tipuri de „indicații". Acestea le parvin actorilor prin „înscrisul" de pe un ciob extras de un spectator sau altul dintr-o urnă aflată în proscenium. Unele „sugestii" vizează selecția din fiecare cânt (de pildă, când am văzut eu spectacolul, la cântul al X-lea, cerința a fost: *„Alegeți o singură imagine!"*). Altele se referă anume la regimul luminii – intensitate, tonalitate – regim care antrenează o anumită stare dominantă (exemplu: la cântul II – „negru"; la VI – „instrumentat 6 alb"). Alte prescripții sunt de natură scenografică. Iar altele se referă la obiectele scenice asociate unor date spațiale (cum ar fi: *„Aruncați cercurile şi fixați astfel locul personajelor!"*).

S-au extras şi recomandări privind durata unei scene. S-a spus, de pildă: „60 de secunde!" Actorul şi-a început partitura. În paralel, un cronometru marca scurgerea secundelor, din 10 în 10. Când minutul s-a scurs, sala a strigat „Stop!" şi scena s-a încheiat brusc. Tot sub semnul limitării temporale a fost şi „comanda": „Recreați cântul al XIV-lea în 10 cuvinte (povestea lui Eumeau)!". S-au tras din urnă

şi precizări de altă natură privind „modus narandi“ precum: „Povestea să fie cântată.“ (capitolul IX, cu Polyfem).

Activizarea auditoriului

Un spectator este rugat să extragă dintr-o urnă (de lut ars) câte un ciob pe care se află o anumită cerinţă. Prin alegere se direcţionează varianta (de „story“, de joc) şi se ostacizează alternativele posibile, dinainte pregătite. În felul acesta, Destinul trece în mâna celor din sală, care devin, şi ei, responsabili pentru spectacol.

Mai departe: publicul este, în continuare, fie avertizat asupra a ceea ce va urma, fie chiar consultat. O atragere în cercul jocului aparte: o voce din public, care rămâne anonimă, poate propune, în pauză, o poveste din sfera tematică a epopeii. Această poveste e preluată şi transmisă apoi de pe scenă, de către interpreţi. În sfârşit, la un moment dat, s-au recoltat chiar interpreţi dintre spectatori. Odată urcaţi pe scenă (amatorul de teatru) poate căpăta chiar masca lui Odyseu, şi „Hic Rhodos hic salto“.

În centrul misterului teatral: actorii

Trebuie spus: echipa interpreţilor include şi câţiva actori cu o bogată experienţă scenică: Adrian Andone, Angel Rababoc, Anca Dinu, ori Romaniţa Ionescu, sau Gina Călinoiu. Mai puţini însă decât atunci când s-a afişat distribuţia. Pe parcursul repetiţiilor – unii au renunţat, poate şi dintr-o funciară neîncredere în „pământul mişcător pe care urmau să păşească în lumina reflectoarelor.

Greul reprezentaţiilor (ca şi cel al repetiţiilor) revine tinerilor: Monica Ardeleanu, Cătălin Băicuş, Ştefan Cepoi, Iulia Colan, George Albert Costea, Vlad Drăgulescu.

La concurenţă cu homerizii, care, şi ei, reinventau mereu ciclul legendelor lui *Odyseu*, interpreţii Naţionalului din Craiova execută cu dăruire şi improvizează cu nerv, promptitudine, fantezie. Împart bucuria de a crea rând pe rând rolul lui Odyseu. Sunt, de asemenea, zei locvaci şi ironici (precum *Hermes* ori *Atena*) sau simpli năieri, anonimi şi tăcuţi. Sunt impresionanţi feaci (*Nausicaa*, *Alcinous*). Sunt vrăjitoare (ca *Circe*) şi sirene. Sunt achei mitici precum *Nestor*. Sunt *Telemac*, *Penelopa* şi *Laerte*, prieteni şi slujitori ai lui Odiseu sau peţitori ai Penelopei. Recreează celebrele scene ale călătoriei, ale deghizării şi ale recunoaşterii. Joacă scene realiste de viaţă şi scene de vis, situaţii verosimile şi situaţii imaginare (şi poate că o neîmplinire a montării rămâne insuficienta exploatare expresivă a jocului întâlnirii cu fantasticul şi miraculosul!), dovedesc nespusă mobilitate, excelente reflexe de adaptare şi integrare în imprevizibilul relaţiilor şi tonalităţilor scenice, în tensiunea unică ce se instalează mereu altfel. Conferă cursivitate, inteligibilitate epopeii, prospeţime – relaţiilor, adresă – către public. Arhitecturează verosimil întâlniri, conflicte umane, dar şi simboluri şi ritualuri curteneşti şi religioase sau ritualuri scenice. Dau neaşteptată vitalitate cu trupurile lor spaţiului vag, decorului minimalist. Se proiectează sugestiv pe ecrane luminate albe sau reverberate în câteva culori intense.

Construiesc, cu trupurile lor, necesare repere spaţiale sau temporale.

Dau relief trăirilor emoţionale.

Manipulează abil, creând astfel varii ambianţe şi sensuri, cele două tipuri de obiecte scenice: bastoanele (însemne ale puterii, ale funcţiei, ale armelor etc.) şi cercurile care par, la nevoie, scuturi. Un actor a numărat – şi este de crezut! – cam 1500 de combinaţii între interpreţi şi aceste instrumente „configurative“ folosite non-stop!

Desigur – nu totul e impecabil.

Personal, aş fi simţit nevoia dezvoltării mai pregnante a suprateme: fiecare dintre noi este, la limită, un Odyseu, fiecare are propria călătorie, căutare, rătăcire, întoarcere. Experimentul pare cu adevărat ideal când regizorul şi actorii vorbesc aceeaşi limbă. Atunci conducătorul jocului teatral poate supraveghea optim şi selecta (materialul epic şi verbalizarea lui) şi susţinerea lor prin joc. Ceea ce nu se întâmplă întotdeauna!

Sunt şi ezitări, şi pierderi de ritm şi tempo, care vor dispărea cu timpul. Sunt şi soluţii riscate. Aşa a fost (în seara în care eu am urmărit premiera la Craiova), finalul pe *„întuneric total"*. Un teatru la microfon primitiv, care a trădat carenţele de cultură a vocii (plasticitate, ingenuitate, dramatism). O „hibă" binecunoscută şi tenace a generaţiei tinere de actori şi a şcolilor care ar trebui să-i selecteze şi să îi formeze.

Trecând peste atari observaţii, spectacolul incitant de la Craiova are meritul de a ne prilejui o frumoasă întâlnire cu epopeea şi de a ne trimite la „Carte". Dar, mai ales, de a ne antrena în bucuria naşterii teatrului sub ochii noştri. În chip unic şi irepetabil.

Teatrul Naţional „Marin Sorescu" – Odyseia **după Homer. Regia: Tim Carrol. Muzica: Iosif Herţea. Decoruri: Puiu Antemir. Costume: Lia Dogaru. (Asistent regie: Vlad Drăgulescu). Interpreţi: Adrian Andone, Monica Ardeleanu, Cătălin Băicuş, Gina Călinoiu, Ştefan Cepoi, Iulia Colan, George Albert Costea, Anca Dinu, Vlad Drăgulescu, Romaniţa Ionescu, Angel Rababoc. Data premierei: 8 iunie 2009.**

Adrian MIHALACHE

Pollyanna și Scarlett O'Hara

Miss Daisy este o femeie dură, care a avut de luptat la viața ei, pentru a ajunge să ocupe o poziție respectabilă în burghezia evreiască din Atlanta, statul Georgia. La fel ca Scarlett O'Hara, figura emblematică a oraşului, nu a uitat greutățile prin care a trecut, umilințele pe care le-a îndurat, pericolele pe care le-a evitat. De aceea, cele două eroine au în comun un spirit de economie vecin cu avariția. Scarlett O'Hara, o romano-catolică, şi miss Daisy, o evreică, fără a fi habotnice, țin la identitățile lor religioase, care, în America predominant protestantă, sunt privite cu mefiență. Dacă prima acceptă fără să protesteze ca tatăl să-i fie înmormântat după ritul anglican, miss Daisy dezaprobă tendințele asimilaționiste ale fiului şi nurorii sale, care serbează cu pompă Crăciunul şi frecventează asiduu mediile creştine. Ambele ignoră rasismul, cu diferența că Scarlett are față de negri o atitudine condescendent protectoare, iar Daisy, una distantă.

După un grav accident de maşină, explicabil prin pierderea reflexelor din cauza vârstei şi a schimbărilor tehnologice, miss Daisy este obligată să accepte un şofer negru, pe Hoke. Obişnuită să fie independentă şi solitară, ea respinge această intruziune în viața ei particulară. Treptat, cei doi se apropie sufleteşte, îşi dau seama că segregarea îi afectează în egală măsură, devin, în fine, prieteni şi îmbătrânesc împreună. Acesta este subiectul piesei ***Miss Daisy şi şoferul ei***, de Alfred Uhry, jucată la TES, în regia lui Claudiu Goga. Este o piesă sentimentală şi spirituală, fără mari ambiții estetice, care prilejuieşte un spectacol emoționant şi revigorant.

Regizorul Claudiu Goga a reuşit să armonizeze jocul a doi actori remarcabili, Maia Morgenstern şi Mircea Rusu. A stăpânit-o pe prima, l-a stimulat pe al doilea, reuşind asfel să-i facă să interacționeze eficient din punct de vedere artistic. Cei doi au mai mai fost parteneri pe scena Teatrului Evreiesc de Stat, în *Jocul regilor* de Pavel Kohout, spectacol bun, de succes, în care, însă, subtila reacție chimică dintre protagonişti nu s-a produs, aşa cum s-a întâmplat, din fericire, acum. Maia Morgenstern desface un evantai de mijloace de mare artă, prin care marchează evoluția personajului. Ea arată, printr-o gradație subtilă, cum *miss Daisy* se transformă progresiv, cum se îmblânzeşte, cum îmbătrâneşte. Şi-a creat, însă, singură, dificultăți, pe care regizorul ar fi putut să le înlăture. Acțiunea se întinde pe o perioadă de cca. un sfert de veac, la începutul căreia eroina avea cu puțin peste şaizeci de ani. Or, Maia Morgenstern se prezintă, din start, ca o femeie în ruină, fapt care o obligă la un tur de forță pentru a juca etapele ulterioare de degradare. Se ajunge la mimarea unei decrepitudini excesive, aproape penibile, ceea ce textul nu impunea defel. Aceasta nu ne împiedică să admirăm momentele de mare emoție create de Maia Morgenstern, când îl încurajează pe şofer să pună mâna să citească, sau când îi declară că a fost singurul prieten din viața ei. De altfel, cu acest din urmă moment ar fi trebuit ca regizorul să decidă, în mod autoritar, terminarea spectacolului, deoarece, în continuare, textul devine trenant şi repetitiv.

Maia MORGENSTERN

Maia MORGENSTERN şi Mircea RUSU

Creația lui Mircea Rusu în rolul şoferului este excepțională prin complexitate şi inventivitate. Actorul a aprofundat rolul, îmbogățindu-l cu multă ştiință. A compus o imagine atât de insolită, încât multă lume s-a întrebat dacă este chiar el, sau programul îl menționează eronat. *Hoke* pare inspirat, parțial, de Pollyanna, eroina lui Eleanor H. Porter, care, prin gândirea sa pozitivă, îşi umanizează mătuşa acrită. Prevenitor şi cu farmec masculin, se comportă cu miss Daisy cam ca Mellors cu lady Chatterley, latura sexuală exclusă. Are şi un umor subtil, în stilul lui Moş Nichifor Coțcariul, şi acesta angajat să conducă o evreică, ce-i drept, cu căruța, nu cu automobilul. Îşi manifestă efervescența prin paşi în ritm de jazz, fără a rupe cursivitatea acțiunii, momentele în care mândria masculină îi răbufneşte nu sunt stridente. Ca şi expresia corporală, vocea este modulată cu artă, printr-o ştiință exersată a rostirii. Mircea Rusu îi surprinde, prin capacitatea sa de înnoire, chiar şi pe cei care s-au obişnuit demult cu talentul său.

Mircea Drâmbăreanu, în rolul lui *Boolie*, face tot posibilul să fie la înălțimea redutabililor săi parteneri şi, în mare, reuşeşte. Îşi exteriorizează uneori trăirile într-o manieră prea evidentă, lipsită de subtilitate. Astfel, intervine prea în forță în dialogul cu care începe piesa, iar gesturile pe care le face în conversațiile cu şoferul sunt excesiv subliniate.

Decorul Ştefaniei Cenean este elegant şi, din punct de vedere dramatic, eficient, el delimitând cu acuratețe spațiile de interior şi sugerând cu dezinvoltură periplurile cu maşina.

În pofida lâncezelii din finalul mult prea lungit, spectacolul lasă o impresie reconfortantă, deoarece strânge laolaltă personaje reale şi prototipuri literare, într-o acțiune unitară, având o morală populară.

Nicolae PRELIPCEANU

Teatru pentru toți la Evreiesc – „Miss Daisy şi şoferul ei"

Am văzut cu încântare, la Teatrul Evreiesc de Stat, spectacolul cu piesa *Miss Daisy şi şoferul ei* (*Driving Miss Daisy*, în original) de americanul Alfred Uhry, în regia lui Claudiu Goga. Cu încântare, pentru că o piesă fără mari pretenții este tratată regizoral simplu şi firesc, la fel cum e şi mesajul textului. Claudiu Goga a ştiut să ia lucrurile aşa cum sunt şi să accentueze acolo unde trebuie, pentru ca spectatorul să devină sensibil la micile finețuri ale textului. Povestea e aceea a unei evreice americance destul de bogate pentru a-şi putea permite un şofer, din cauză că produsese, conducând, prea mari pagube. De fapt, ca să fiu exact, ea nu-şi doreşte deloc un şofer personal, susținând că e în stare să conducă singură în continuare, dar fiul ei, un industriaş prosper, o obligă să-l accepte pe Hoke, un şofer negru, care să o conducă în cursele ei zilnice. Începută pe la vârsta de

Maia MORGENSTERN, Mircea RUSU şi Mircea DRÎMBĂREANU

70 de ani a ambelor personaje, povestea se sfârşeşte pe la 90 şi ceva, aşa că străbatem, odată cu *Miss Daisy Werthan* şi *Hoke Coleburn*, mai toată bătrâneţea personajelor.

Cuplul Maia Morgenstern–Mircea Rusu, încercat şi într-o altă premieră de la TES, îşi continuă seria spectacolelor de succes. Mircea Drîmbăreanu, în rolul lui Boolie Werthan, intră bine în rolul fiului care-şi iubeşte mama, dar îşi reprimă cu greu nervii în faţa capriciilor sale de om bătrân. Maia Morgenstern a început, poate, prea „sus“ cu vârstele, prezenţa sa la 70 de ani indicând mai degrabă imposibilităţile celei de 80, astfel încât „progresul“ spre 80 şi 90 e mai greu de demonstrat pe parcursul spectacolului. Dar în afara acestei obiecţii, tehnice să zicem, Maia Morgenstern este, ca de obicei, excelentă în rol, cu acea naturaleţe pe care o întâlnim numai la marii actori, indiferent de personajul interpretat. Şi, ceea ce nu e de colea, face foarte sensibile şi convingătoare, cu virtuozitate chiar, vârstele acestea târzii, încă atât de departe de actriţă. Ea este, când vehementă în clamarea drepturilor sale, împotriva restricţiilor pe care i se pare că i le impune fiul său, sătul de accidentele de automobil provocate de mama sa, când obedientă, fiind pusă în faţa evidenţelor care nu sunt deloc de partea sa. Această modulaţie, ca să împrumut un termen mai degrabă muzical, îi este proprie Maiei Morgenstern şi o face să conducă un rol altfel greu de jucat, coborând, cu fiecare scenă, pe treapta vârstelor. Sau urcând, dacă preferaţi... Iar Mircea Rusu, vopsit pe faţă şi pe mâini, are şi el naturaleţea omului simplu, dispus să divagheze la infinit, să sporovăiască fără rost, pierzând şirul început, dar nedându-se bătut; însă şi interzis atunci când în faţa minţii sale se pun probleme la care nu se aştepta şi

nu se gândise, poate, niciodată. Şovăielile şi deciziile lui compun un personaj comic de mare fineţe, iar felul cum progresează relaţia cu stăpâna sa, de la absolută respingere de către aceasta, la acceptare şi, în finalul trist, când miss Daisy e deja la azilul de bătrâni, la mărturisirea ei că a fost singurul om cu care s-a înţeles şi de care este legată, aduce pe scenă duioşia scontată de autor şi de regizor. Cel care contrapunctează sentimentul cam dulceag ce ar fi putut rezulta este tot omul simplu, care, deşi înduioşat şi el, respinge manifestarea evidentă cu un gest de modestie şi neîncredere jucată în acelaşi timp cu naturaleţe cuceritoare. Scenografia Ştefaniei Cenean consună în mod fericit cu ideea regizorală a unui spectacol de emoţie şi sensibilitate, fiind în acelaşi timp astfel construită încât să poată constitui cadrul diverselor scene, fără mari pauze de reconstrucţie a decorului.

Astfel, cu mijloace simple, scenice şi actoriceşti, se obţine un spectacol plăcut, cu care Teatrul Evreiesc de Stat marchează un pas demn de toată admiraţia în noua stagiune teatrală. Soluţiile de fragmentare a scenelor, scurte, de la o vârstă la alta, de la o mică poveste constitutivă a celei mari la alta, sunt, de asemenea, simple şi fireşti, fără nimic forţat, fără inovaţii şi experimente, pe linia spectacolelor cu care ne-a obişnuit acest teatru.

Teatrul Evreiesc de Stat, Bucureşti – Miss Daisy şi şoferul ei (Driving Miss Daisy) **de Alfred Uhry. În româneşte de Alice Georgescu. Regia: Claudiu Goga. Scenografia: Ştefania Cenean. Ilustraţia muzicală: Vasile Manta. Cu: Maia Morgenstern (*Daisy Werthan*), Mircea Rusu (*Hoke Coleburn*), Mircea Drîmbăreanu (*Boolie Werthan*). Data premierei: 6 octombrie 2009.**

„Dumnezeul de a doua zi" la Teatrul ACT

Piesa dlui Mimi Brănescu („dlui" ca să nu existe nici un echivoc, dat fiind numele permisiv pentru aşa ceva) a câştigat un premiu la concursul de comedie de acum trei ani de la teatrul de profil, ca să spun aşa. Dar fiţi pe pace, nu e o comedie. Nu e nici dimpotrivă, dar comedie e doar pe alocuri, aşa cum orice tragedie sau dramă este. Fireşte, în relatarea vizitelor de săptămâni şi, poate, luni, a părinţilor celor doi protagonişti în micul lor apartament, apare comedia. Dar ea dispare odată cu plecarea lor, când tandreţea îndelung reprimată, din pudoare faţă de ăi bătrâni, e antrenată atât de bine să se reprime, încât nu mai poate reapărea. Ca o pasăre Phoenix care se antrenează mai mult cu focul decât cu renaşterea din propria cenuşă, iar în final arde definitiv...

O iubire neaşteptată şi, mai ales, ciudată, apărută într-un moment de cumpănă pentru ambii protagonişti, dă naştere întregii poveşti. Scriitura lui Mimi Brănescu (subliniez, dlui M. Br.) e fluentă şi plină de umor, chiar dacă ea descrie stări şi situaţii, într-un mod original, pentru că personajele îşi povestesc pe rând, fiecare pe culoarul său, cele întâmplate între ele. Ea a plecat imediat după ce micul lor apartament se golise în sfârşit de bătrânii dornici de viaţă, inclusiv sau mai ales, sexuală, a ajuns în Franţa, el debutează prin a-i scrie cât de mult îi lipseşte. Ea, fireşte.

Vlad Zamfirescu face un rol bun, fără să iasă din rând, cum nu iese nici partenera sa, dacă putem să-i spunem astfel, Mirela Oprişor. Autorul însuşi îi constrânge pe cei doi protagonişti să se descurce mai mult pe cont propriu, marcând singurătatea în care au plonjat după despărțirea lor abruptă. Cel pe care-l aşteaptă ei este Dumnezeul de a doua zi. A doua zi după ce? te întrebi în final, dar nici autorul, nici personajele, nici regizorul, cuminți, nu vor „să răspunză", asemenea lui Nenea Anghelache din celebra povestire a lui Caragiale.

O poveste maximalistă, dacă pot risca acest barbarism, spusă cu mijloace minime, aşa cum şade bine teatrului de astăzi. Ea e pe un drum presărat cu benzi întrerupte de nisip, el e acasă, îşi face o ciocolată caldă, ba îşi prăjeşte chiar şi nişte cartofi pe reşoul special instalat pe scena de la ACT, scenă e un fel de a zice, mai degrabă ring în mijlocul spectatorilor. Scenograful Ştefan Caragiu a dotat spațiul de joc cu cele necesare, fără a abuza de vreun element, ba chiar construind, în final, pentru fata care îşi aminteşte cu drag de iubitul pe care l-a părăsit, aşa, pentru că trebuia, o machetă a spațiului în care se mişcase şi îşi trăise şi ea, defuncta, acum, povestea de dragoste. Este un simbol al tandreții foarte bine marcat de micul obiect.

Mimi Brănescu ştie să decupeze asemenea mici poveşti de viață şi mai ştie şi să folosească acele cuvinte cu care alții fac marmeladă, cele interzise până nu de mult, în doze strict funcționale şi fără abuz, normal, aşa cum le auzi pe stradă, ba încă mai discret. E şi asta o ştiință, azi, când din cuvintele sexului se face un scop în sine, autorii neexperimentați pierzând direcția din cauza lor. Este şi analiză psihologică în doze suportabile în această piesă, ca şi-n altele ale acestui actor-dramaturg afirmat din plin în ultimii ani.

În fine, Claudiu Goga a compus un spectacol care poate să atragă publicul la teatru, mai ales pe cei tineri care îşi regăsesc, eventual, poveştile de dragoste expirate în ceea ce văd şi aud pe scenă. Or, după cum se ştie, acesta e secretul succesului, mai ales azi, când ratingul este vânat de toată lumea, iar atitudinile aristocratice de tip Paşadia nu mai au nicio priză la public.

Piesa a mai fost reprezentată la Teatrul de Comedie, unde a şi fost premiată în anul 2006, în regia lui Marcel Țop şi avându-i ca interpreți pe Claudiu Bleonț şi Delia Seceleanu, dar acolo şi atunci personajele au fost văzute cu totul altfel, poate contaminate de exuberanța finală a celor bătrâni, la care se referă autorul şi cei doi tineri, cu gesturi largi, țipete şi violență. În spectacolul lui Claudiu Goga, lucrurile se petrec ca şi cum ar fi trecut mult timp de când cei doi s-au despărțit, iar bărbatul e cel care dă în plâns din când în când, în timp ce ea, fata, zâmbeşte nostalgic şi melancolic după o dragoste pierdută nici ea nu ştie bine de ce. Niciunul dintre ei nu ridică glasul şi poate de aceea şi cuvintele prohibite sună atât de natural. E oarecare oboseală în vorbele celor doi, o posibilitate de citire a unui text cu destule subtilități de limbaj şi de analiză. Dacă la Teatrul de Comedie, spectacolul era unul de furioşi, aici tinerii nu mai sunt furioşi, ci mai mult resemnați cu ceea ce li s-a întâmplat, împăcați. Aceasta e, desigur, lectura lui Claudiu Goga, un regizor care nu crede în strigăte şi agitație, alegând alte căi pentru a spune acelaşi lucru, dacă nu cumva chiar mai mult.

Teatrul ACT – Dumnezeul de a doua zi **de Mimi Brănescu. Regia: Claudiu Goga. Scenografia: Ştefan Caragiu. Cu: Mirela Oprişor şi Vlad Zamfirescu. Data premierei: 8 septembrie 2009.**

Goldoni cu amintiri mafiote

În cadrul Festivalului Internațional de teatru clasic de la Arad, ediția a XV-a, a avut loc şi o premieră a Teatrului „Ioan Slavici", cu ***Slugă la doi stăpâni*** de Goldoni, în regia lui Laurian Oniga.

Teoretic, festivalul a început în prima zi a lui octombrie şi s-a încheiat în ziua de 24 a aceleiaşi luni. De la întâi şi până la 8 octombrie, însă, Festivalul a constat într-un atelier de mişcare scenică şi expresie corporală susținut de actrița Nicole Kehrberger, aceeaşi care anul trecut a performat în *Studio su Medeea*, un spectacol impresionant din toate punctele de vedere, invitat anul acesta şi impresionând la Festivalul Internațional de la Sibiu. Practic, Festivalul a început duminică, 11 octombrie, când pe scena arădeană s-a desfăşurat un alt spectacol impresionant, cu *Caligula* de Albert Camus în viziunea regizorului slovac Tomaž Pandur, cu actorii de la Teatrul „Gavella" din Zagreb. În fapt, un alt spectacol „după" autorul consacrat, în care mai mulți actori au devenit pe rând Caligula, totul desfăşurându-se pe – să zicem – fondul unei ape care nu spăla nimic. Nu ştiu ce au făcut actorii români la atelierul lui Nicole Kehrberger, dar tinerii actori croați, sub conducerea slovenului Pandur, păreau nişte emuli ai acestei extraordinare şi complexe actrițe, păpuşărese, artiste de circ. Nu au lipsit aluziile la opere mai cunoscute, cum ar fi jocul cu balonul reprezentând luna, obsesia lui Caligula, amintind o clipă de filmul lui Chaplin, *Dictatorul*, unde acesta se joacă nici mai mult nici mai puțin decât cu globul pământesc. Un spectacol grav, în care mişcarea corporală avea rolul ei important, din care nu lipsea vopseaua roşie abundentă; de parcă Alexandru Dabija ar fi văzut această reprezentație înainte de a concepe partea a doua din *Pyramus & Thisbe 4 you*, numai că în cheia lui Tomaž Pandur lucrurile erau grave, goana lui Caligula după Lună, adică după absolut, fiind cumva întruchipată ca esență a existenței umane.

Până la *Sluga* lui Laurian Oniga, care a constituit, din punctul meu de vedere, finalul Festivalului, s-au mai perindat pe scena arădeană o comedie clasică rusă, *Căsătoria* de N.V. Gogol, spectacol al Teatrului „Jokai" din Békéscsaba, în regia lui Stanislav Anatolievici Moiseev, cu tocmai rolurile pețitorilor, femeia şi bărbatul, date pe mâna unor actori fără haz, *Pyramus & Thisbe 4 you*, într-o seară foarte bună, *Jocul de-a vacanța 9 opțiune*, de Radu Afrim, după Mihail Sebastian, cu un Ionuț Mateescu şi un Ioan Codrea într-o vervă nebună.

Sluga a pus cezura, din punctul meu de vedere, între ceea ce am văzut şi ceea ce am scăpat. Urmau: *Trei surori* de la Timişoara, în regia Adei Lupu, un *Turandot* de la Teatrul Clasic „Ioan Slavici" Arad, în regia lui Chris. M. Nedeea, *Tartuffe* de la Arad, în regia lui Dan Vasile, *Scaunele* craiovene în regia lui Kincses Elemer, un spectacol din Ungaria, de la Pécs, *Puştiul*, în regia lui Baliko Tamás, *Leonce şi Lena* de la Comedie, în regia lui Horațiu Mălăele, şi, finalmente, *Dom Juan. Scenes de sang*, prezentat de o companie franceză, în regia lui Alain Sabaud.

Aşadar, *Slugă la doi stăpâni* de Goldoni, în viziunea lui Laurian Oniga, a despărțit Festivalul în două. De la început trebuie să despart şi eu viziunea regizorală a directorului teatrului arădean de prestația actorilor. Aceştia s-au agitat mult şi bine pe scenă, au făcut mişcare corporală şi agitație generală, dar ceea ce s-a auzit mai puțin au fost cuvintele, mai ales ale celor mai tineri. Singurul rol realizat impecabil, cu date evidente ale unei actrițe de comedie, mi s-a părut acela al *Smeraldinei* (Liliana Balica). Cel al doctorului *Lombardi* (Doru Nica), a avut şi el momente de comedie autentică. În rest, mi s-a părut că actorii abordează rolurile din afara lor,

cumva, poate, cultural, dar rezultatul rămâne o prestație înstrăinată, dacă pot să spun aşa. În rolul-cheie, *Truffaldino*, intra un tânăr actor care învățase rolul în câteva zile, pentru că titularul se accidentase la *workshop*-ul lui Nicole Kehrberger, un actor care putea juca multe roluri de tânăr amorez sau cine ştie ce altfel de tânăr, numai pe acesta nu. Câteva momente bune au avut şi cei doi tineri, Cecilia Donat în rolul *Clarice*, şi Alex Mărgineanu în rolul *Silvio*. Ca să fiu drept, trebuie să remarc şi prestația, pe alocuri de comic autentic, a lui Sorin Calotă, în rolul *Florindo Aretusi*.

Laurian Oniga a văzut spectacolul ca pe unul petrecându-se într-o lume paramafiotă, cu tineri sărutând mâna bătrânului, deşi până la urmă se vădeşte că nu e vorba de *cappo di tutti cappi*. Punctul central al spectacolului trebuia să fie pianul aflat în permanență în mijlocul scenei, la care se petreceau dialogurile importante pentru acțiune, cu actorii cântând mici arii la pian, cu una sau chiar cu două mâini, în tandem. Numai că, uneori, actorii, la cei doi tineri centrali mă refer, cântau *fortissimo* tocmai când aveau de spus câte ceva şi, cum, oricum, rostirea lăsa de dorit, nu se mai înțelegea mare lucru din spusele lor. O jonglerie a chelnerilor cu tăvile, aflați în număr de opt, cu şefa personalului nouă, pe scenă eşuează pentru că nu a fost destul exersată. Laurian Oniga semnează şi scenografia, punând între sală şi scena propriu-zisă două mici bazine cu apă, pe care plutesc corăbioare şi unde se descarcă unele mici conflicte între personaje. Muzica şi apa trebuiau să compună un spectacol elaborat care, poate, jucat de alții, ar fi devenit unul de referință, mai ales dacă ne gândim că regizorul se distanțează prin mai totul de viziunea obsedantă, pentru cei care l-au văzut, a extraordinarului spectacol cu această piesă al lui Vlad Mugur, de la Naționalul craiovean al anilor '90. Scena e, parcă, aceea din *Piațeta*, cu ecouri ale ştirilor la radio, căci avem în față o actualizare care se termină sus de tot, cu doctorul *Lombardi*, fiica sa şi noul ei soț, trasând noua față a oraşului (Veneția!), după uruitul înspăimântător al buldozerelor care-l dărâmă pe cel vechi, inclusiv restaurantul-hotel în fața căruia eram martorii faptelor de până acum. Dar, de fapt, eu cred că mai e de zidit la acest spectacol, care se poate aşeza în timp, mai ales dacă actorii, în speță cei tineri, se vor sili să se gândească şi la publicul care, poate, nu ştie textul pe de rost ca să se uite numai la mişcare şi gestică.

Mircea MORARIU

Un Goldoni vesel

Se joacă destul de frecvent scrierile lui Carlo Goldoni pe scenele româneşti şi cel mai adesea e pusă în scenă ***Slugă la doi stăpâni***, piesă de tinerețe (1748), scrisă în maniera *commediei dell'arte*, comedie de intrigă, cu un comic de situație foarte izbutit dozat. Se joacă mult Goldoni, se joacă mult *Slugă la doi stăpâni*, dar, din păcate, arareori se joacă şi bine. În ceea ce mă priveşte, trebuie să mărturisesc că, după spectacolul antologic realizat pe scena Teatrului Național din Craiova de regretatul Vlad Mugur, nu mi s-a mai întâmplat să văd o montare validă cu binecunoscuta piesă. Nu „ies", cum se zice, spectacolele cu piesele de Goldoni, nu ies

cele cu *Slugă la doi stăpâni* şi nu ies fiindcă regizorii ce le pun în scenă se lasă derutaţi de aparenta simplitate a textului şi vor să îl „complice“, să îl „problematizeze“, se întrec vârtos în a-i adăuga „suprateme“ ori „subteme“, iar în elanul lor uită că au optat pentru montarea unei comedii. Aşa se face că vedem, cel mai adesea, spectacole posomorâte, dacă nu chiar triste de-a binelea, cu piesele clasicului italian.

Slugă la doi stăpâni, montare a Teatrului Clasic „Ioan Slavici“ din Arad, în regia lui Laurian Oniga, beneficiind de decorurile aproape fără cusur adaptate intenţiilor regizorale semnate de acelaşi Laurian Oniga care, înainte de a fi făcut studii de regie a absolvit Facultatea de Arhitectură (spun „aproape perfect“, fiindcă nu cred ca era nevoie de nişte bărcuţe ca să înţelegem că acţiunea se petrece la Veneţia), e ceea ce se cheamă un spectacol vesel. Se râde şi se râde bine, iar râsul nu e provocat de trucuri ieftine, ateatrale, de limbaj licenţios şi de aluzii sexuale, ci de textul goldonian şi de felul în care e valorizat el scenic. Ceea ce iarăşi e un lucru bun.

Înţelegem atât din spectacol cât şi din „argumentul“ semnat de regizor şi inserat în caietul-program al celei de-a XV-a ediţii a Festivalului Internaţional de Teatru Clasic că, în calitatea lui fundamentală de director de scenă, Laurian Oniga a dorit să continue peste timp demersul lui Giorgio Strehler, cel care, prin exemplarul lui spectacol de la începutul anilor ’60, intenţiona să pună în discuţie ideea de teatru în raport cu lumea. O lume în care conceptele de bază erau industrializarea şi capitalismul care, ne reaminteşte Laurian Oniga, „în spectacolul propus de Strehler era evidenţiat, undeva în fundal, de oraşul nou, cu turnurile fabricilor“. Cu alte cuvinte, regizorul arădean şi-a dorit să găsească, prin spectacolul său, argumentele de natură a-i permite să mai arate odată câtă dreptate avea Strehler când socotea că scriitorul italian a surprins oamenii, locurile şi lumea din „marea carte a naturii şi a lumii“ şi a făcut-o astfel, încât a depăşit cadrele secolului al XVIII-lea. Mai scrie Laurian Oniga că, prin înscenarea lui, a vrut să reliefeze „faţa cealaltă, aş spune urâtă, hidoasă, a lumii care se foloseşte de oameni ca de obiecte, de instrumente. O lume în care cei cu bani, putere se folosesc de cei care nu au aceste privilegii. Pe de o parte, o lume pragmatică, pe de altă parte o lume care în naivitatea ei speră în fiecare zi că doar muncind, făcându-şi treaba, va fi şi răsplătită. O lume a stăpânilor şi a sclavilor, cărora în istorie li s-a spus ca atare, adică sclavi, apoi iobagi, salahori, muncitori şi, mai nou, doar angajaţi“.

Când am citit ultimele rânduri citate mai sus, înainte de începerea spectacolului, am cam fost încercat de teama ca nu cumva directorul de scenă să fi căzut în capcana de a fi făcut din montare o ilustrare a acelor versuri eminesciene, şarlatan decupate odinioară din *Împărat şi proletar,* ce cheamă la zdrobirea orânduirii „cea crudă şi nedreaptă“ şi de a fi manipulat piesa astfel încât să o metamorfozeze într-un pretext pentru un spectacol agitatoric. Nu, din fericire nu s-a întâmplat acest lucru. Laurian Oniga a translatat textul în primii ani ai secolului al XXI-lea. Hanul în care se consumă toate peripeţiile s-a transformat într-un hotel bun, cu personal numeros, de toate etniile. Printre numeroşii angajaţi se află şi un român care nu se prea simte în largul său, e măcinat de dorul de casă şi ascultă întristat ploaia de comentarii radiofonice romănofobe. Pantalone de Bisognosi şi Doctorul Lombardi sunt oameni mai mult decât înstăriţi, cu o discretă conduită mafiotă (de unde şi apelul la celebra melodie din filmul *Naşul*, ba chiar şi parodierea stilului de joc al lui Marlon Brando), iar, după ce toate încurcăturile sunt descurcate şi după ce *Clarice* se căsătoreşte cu *Silvio*, cu toţii îşi unesc averile şi eforturile, demolează vechiul hotel şi trec voiniceşte şi cu gesturi ample, mobilizatoare, la durarea altuia, desigur „mai trainic şi mai frumos“. Aceasta e, de altfel, scena de final care, după părerea mea, putea foarte bine să lipsească.

Altminteri, textul lui Goldoni suportă destul de bine operația de întinerire la care îl supune regizorul care, pentru a-şi fi asigurat încă şi mai confortabil reuşita, cheamă în ajutor numeroase inserturi muzicale. Nu sunt ele de ultimă oră, dar sunt foarte cunoscute, plăcute, pe gustul publicului. Sunt ceea ce se cheamă „melodii de ieri, succese şi azi“, mai cu seamă şlagăre ale anilor ’60–’70, de pe vremea când italienii aveau un mai mult decât competitiv Festival de la Sanremo şi o respectabilă emisiune de televiziune ce se chema *Canzonissima*, de care, aşa după cum vedem din emisiunile canalelor de televiziune de azi, urmaşii romanilor se înfruptă şi azi cu bucurie. O bucurie împărtăşită şi de spectatorii de teatru români. Cred că partitura goldoniană ar fi suportat încă şi mai bine operația cu pricina dacă directorul de scenă ar fi chemat în ajutor o persoană a cărei prezență mi se pare a fi devenit indispensabilă în orice teatru. Persoana aceea, ce se cheamă după model german „dramaturg“, ar fi observat fără doar şi poate şi i-ar fi spus şi regizorului că avea nevoie în spectacol de o traducere nouă, fiindcă cea de care s-a slujit (cred că e cea clasică, foarte potrivită stilului clasic de înscenare, datorată Polixeniei Karambi) nu prea e conformă intențiilor spectacolului. Orice s-ar spune, sună rău, sună nepotrivit să-l auzi pe Truffaldino îndemnându-şi stăpânul (stăpânii) să *poruncească* cina. Dar oare sunt eu din cale-afară de cusurgiu atunci când îndrăznesc să spun că nu prea e verosimil ca un Truffaldino „teleportat“ în zilele noastre să fie analfabet? Dramaturgul calificat ar fi avut, poate, un răspuns şi la o astfel de întrebare.

Regizorul are excelenta idee de a plasa în scenă o pianină la care cântă, rând pe rând, mai toate personajele. Şi astfel, acțiunea e comentată, prelungită, completată, contrazisă, ş.a.m.d. într-un mod ingenios, generator de zâmbet, nu doar de zâmbet, ci de râs de-a binelea. Şi uite aşa, se face că montarea de la Arad e, după cum spuneam, una veselă. E drept, partea a doua e cam lungă prin comparație cu prima, mai intervin rarefieri ale umorului şi inventivității, se mai întâmplă ca ritmul spectacolului să cadă din cauza unor interpreți.

Indiscutabil, marele performer e interpretul lui *Truffaldino*, actorul Ionel Bulbuc, care „a intrat“ în spectacol cu doar două zile înaintea premierei, salvând-o, înlocuindu-l pe etern ghinionistul Andrei Elek ce a suferit un accident şi a devenit indisponibil. Pentru bravura lui, dar şi pentru ceea ce a realizat pe scenă nu doar că îl felicit pe Ionel Bulbuc, ba chiar îi trec cu vederea o seamă de deficiențe de dicție, avertizându-l totuşi, prieteneşte şi...cronicăreşte, că *une fois n'est pas coutume*.

Florin Covalciuc şi Dan Nica (*Pantalone* şi *Brighella*) formează un cuplu ce funcționează bine, Cecilia Donat (*Clarice*) şi Alex Mărgineanu (*Silvio*) sunt simpatici şi caraghioşi la modul artistic, adică, aşa, cu măsură, Giorgiana Elena Popan (*Beatrice*) mai are puțin de lucru până la a fi cu adevărat convingătoare, tot la fel cum mai are Sorin Calotă, dacă ține neapărat să devină un bun actor de comedie. Excelentă, parcurgând exact cum trebuie distanța de la clasic la modern, postmodern ori postpostmodern, mi s-a părut Liliana Balica (*Smeraldina*); o prezență care nu prea lasă urme e cea a lui Robert Pavicsitis în *Brighella*.

În mod cert, meritul că la Arad se joacă un Goldoni neîncruntat şi neposomorât se împarte frățeşte între actori şi regizor. Dar la fel de sigur e că loc de mai bine există.

Teatrul Clasic „Ioan Slavici“ din Arad – Slugă la doi stăpâni **de Carlo Goldoni. Regia şi decorul: Laurian Oniga. Costumele: Diana Serghiuță. Consultant spectacol: Nicole Kehrberger. Light design: ing. Lucian Moga. Cu: Florin Covalciuc, Cecilia Donat, Doru Nica, Alex Mărgineanu, Giorgiana Elena Popan, Sorin Calotă, Robert Pavicsitis, Liliana Balica, Ionel Bulbuc, Alina Danciu, Roxana Sabău, Alina Fabri, Alexandra Cosma, Oana Tămaş, Cosmin Blaga, Călin Chebeleu, Nicolae Ştefan Statnic, Marian Parfeni. Data premierei: 15 octombrie 2009.**

Inamiciții

Atât cât am putut deduce din spectacolul Teatrului Clasic „Ioan Slavici“ din Arad, în *Chat II* (titlu de atelier, cum ne înştiinţează pliantul elegant şi îndeajuns de bogat în informaţii redactat de secretariatul literar), dramaturgul Ştefan Caraman a intenţionat o variaţiune pe marginea primului text din ceea ce ar putea deveni o serie de exerciţii de stil pe o situaţie dramatică dată, relativ simplă şi deja cunoscută. Doi bărbaţi de mult trecuţi de vârsta tinereţii şi care îşi omoară plictisul şi singurătatea navigând pe internet – „un boşorog patetic, inofensiv, devenit agresiv“ şi „un boşorog patetic, agresiv, devenit inofensiv“, cum îi defineşte dramaturgul – se întâlnesc absolut întâmplător în barul în care şi-au fixat rendez-vous cu „o damă sexi cu aere de intelectuală“, respectiv cu „o intelectuală boccie cu aere de damă sexi“, femei oarecare, la fel de nefericite, „agăţate“ pe chat. Cvartetul e completat de o chelneriţă sexi. Cei doi bătrânei urmează să îşi petreacă în barul cu pricina ultima seară din viaţa lor.

Regizorul Ştefan Iordănescu a montat *Chat II* într-un chip deloc fidel textului pus la dispoziţie de Ştefan Caraman. L-a glazurat copios, nu doar vizual, ci şi cu mijloace lingvstice până într-atât, încât a ajuns să scrie un al doilea text care, din păcate, nu se îmbină prea armonios cu primul. Toată povestea e mutată în spaţiul unui studio de televiziune, o televiziune autoproclamată „a poporului“, lesne recognoscibilă, unde totul e „senzaţional“, totul „se întâmplă acum“. Cu toate că la televiziunea cu pricina totul e „sută la sută adevărat“, „boşorogii“ sunt, de fapt, nişte actori pensionari plătiţi ba să se joace pe sine, ba să joace alte personaje, chelneriţa e „recalificată“ în moderatoare de *reality show*, cele două „dame sexi“ au o condiţie destul de imprecisă. Intenţia regizorului, lăudabilă în sine, e de a parodia un gen de spectacol TV extrem de debil din punct de vedere estetic, dar care, din păcate, are o audienţă periculos de ridicată. Practic, în spectacolul ***Dansez pentru nimeni*** recunoaştem tentativa de a pune alături, chiar în aceeaşi teacă, două texte ce sunt departe de a fi foarte „prietene“ între ele. Glazura video şi textuală, imaginată de Ştefan Iordănescu e inegală, uneori supradimensionată, alteori prea subţirică, în această din urmă situaţie „blatul“ caramanian luându-şi revanşa într-un chip nicidecum favorabil pentru ceea ce ar trebui să fie unitatea macrosemnului spectacular. Relaţia de „inamiciţie“ dintre cele două partituri se acutizează pe măsură ce reprezentaţia avansează, în pofida *light-design*-ului şi a filmărilor puse la dispoziţie de ing. Lucian Moga, arsenalul împrumutat din specificul desenului animat se arată neputincios, înzestrarea cu microfoane a actorilor ce îi interpretează pe cei doi „boşorogi“ face ca textul rostit de ei să devină imposibil de înţeles, jocul participativ al actorilor Ovidiu Ghiniţă, Călin Stanciu, Adriana Ghiniţă, Mariana Tofan-Arcereanu şi Oana Kun, ca şi contribuţiile tehnicienilor de scenă Elena Ivaşcu şi Adelin Ghionghioşan, care apar în spectacol spre a se interpreta pe sine, să nu ajungă spre a „salva“ montarea. De unde se impune concluzia că, cel puţin în teatru, când doi se ceartă, al treilea, în cazul de faţă, spectacolul, nu câştigă. E, cum spuneam, de înţeles şi de apreciat intenţia lui Ştefan Iordănescu de a satiriza, persifla, parodia, „pamfletiza“ subprodusele estetice şi falsele vedete. E însă de neînţeles cum nimeni din distribuţie şi niciunul dintre colaboratori nu a observat că ceva nu se leagă, că „nu merge“, că situaţia dramatică nu se coagulează, că totul se limitează la o suită de scheciuri aflate în relaţie liberă şi că efortul creator e, din păcate, defectiv de miză artistică reală.

Teatrul Clasic „Ioan Slavici“ din Arad – Dansez pentru nimeni **de Ştefan Caraman; Regia: Ştefan Iordănescu. Decorul: Oana Văran. Light design şi filmări: ing. Lucian Moga. Coregrafia: Maura Ianoş. Cu: Ovidiu Ghiniţă, Călin Stanciu, Mariana Tofan-Arcereanu, Oana Kun, Elena Ivaşcu, Adelin Ghionghioşan. Data premierei: 6 septembrie 2009.**

Marinela ȚEPUȘ

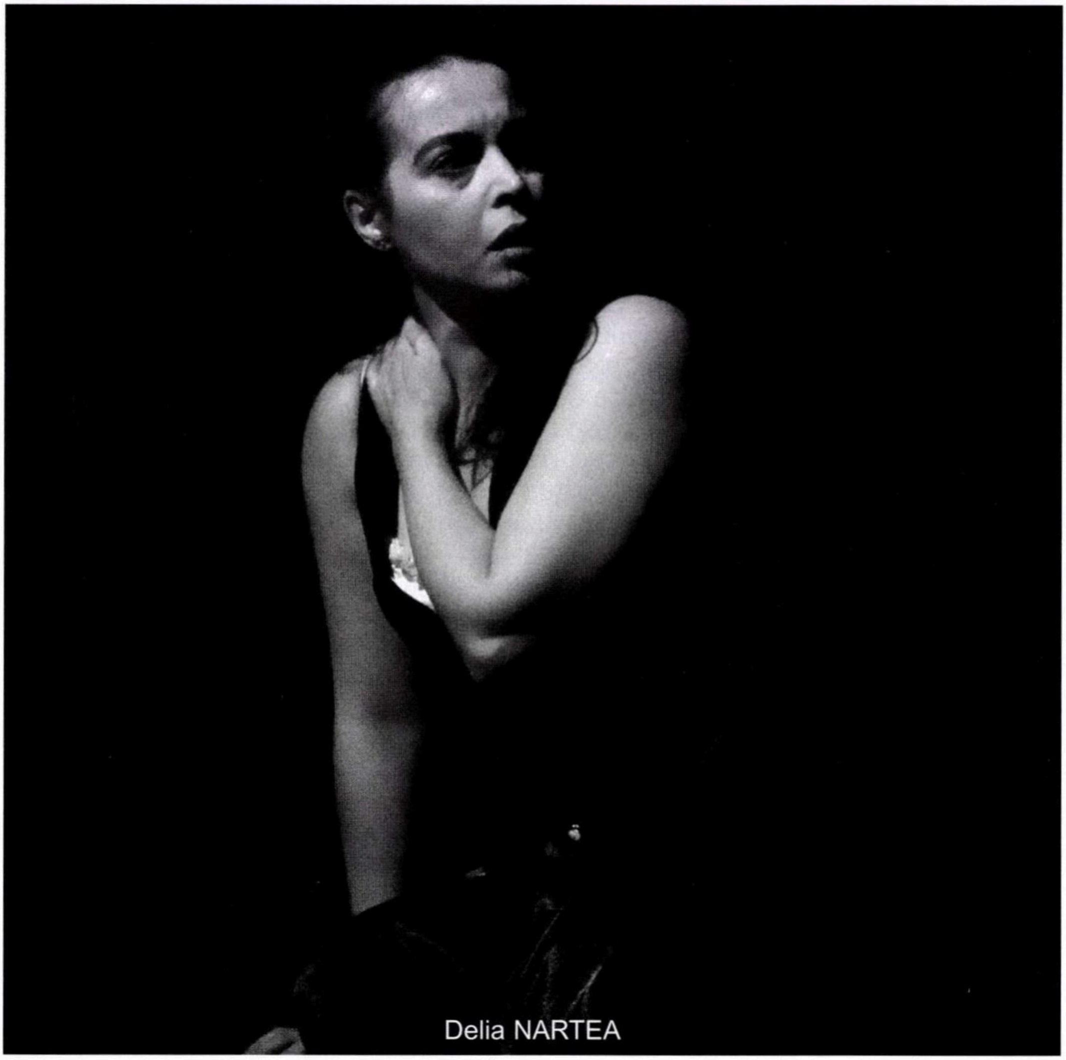
Mai mult decât un masterat

Sunt convinsă că, atunci când stăpâneşti o meserie, e recomandabil să nu te mai apuci şi de altceva. Mai ales când este vorba de o profesie artistică. După opinia mea, de puține ori s-a întâmplat ca un actor de elită să devină şi un mare regizor. Pot fi, cel mult, regizori profesionişti. Ceea ce nu-i puțin, dar nici prea mult. E drept sunt şi câteva excepții. Prea puține, însă, pentru a mă determina să-mi schimb părerea.

Aşa se face că am mers la spectacolul cu ***Domnişoara Iulia*** de August Strindberg, regizat de Liviu Lucaci, mai mult din colegialitate şi prietenie, decât pentru că m-aş fi aşteptat la un eveniment. Pe deasupra, pot spune că nici piesa nu mi se mai pare actuală, interesantă, de succes pentru zilele noastre. Slavă Domnului, femeile s-au emancipat, mezalianțele nu mai şochează pe nimeni, cât despre parveniți, avem prea mulți şi bine înfipți în societate, ca să ne mai surprindă cu ceva!

Şi totuşi... Dintru început m-a captivat decupajul scenariului. A rămas exact cât trebuie din poveste ca să nu plictisească pe nimeni. A dispărut didacticismul, devenind o istorioară plăcută, pe alocuri, picantă, în care singurătatea, frustrările, alienarea (atât de prezente şi azi!) devin lucrurile cele mai importante. Avem parte de o reprezentație modernă, ritmată, bine condusă regizoral şi excelent interpretată de către cei trei actori: Delia Nartea (*Domnişoara Iulia*), Ioan Cortea (*Jean*), Andreea Bârsan (*Kristin*), concentrată pe o poveste (dureroasă) de dragoste, petrecută în timpul nopții de Sânziene (când iubirea poate căpăta dimensiuni supranaturale), plină de nelinişte. Şi dacă despre Delia Nartea ştiam că este o foarte bună actriță, cu disponibilități multiple şi căreia rolul chiar i se potriveşte, mi-a făcut plăcere să descopăr doi tineri aflați la început de drum (masteranzi), foarte expresivi, cu aplomb şi care fac față cu succes unui text dificil. Faptul că se joacă la Studio le îngreunează (tuturor) situația. Într-o sală cât o cameră devin importante până şi respirația eroilor, fiecare grimasă, fiecare privire, fiecare pauză, fiecare mişcare. Cei trei interpreți se întâlnesc cu adevărat, construiesc relații; vocile lor sunt când calde, când metalice, când duioase, când scrâşnite. Delia Nartea realizează o *Domnişoară Iulia* nici prea trufaşă, nici prea şăgalnică, în care trecerile de la pasiune la umilință, de la erotismul exacerbat la spaima că va fi o ființă damnată, într-o societate prea conservatoare, sunt evidente, fără a fi vârâte, cu degetul, în ochi. De aceea, personajul ei este mai mult simpatic decât sălbatic, trezeşte mai mult compasiune, decât scârbă. Şi e foarte bine aşa. Ioan Cortea face față şi impetuozității Deliei Nartea, şi momentelor ei de nefericire. Are ținută. Şi ceea ce este mai important, este mereu prezent, nu se pierde nicio clipă cu firea. Îşi dozează evoluția scenică astfel încât replicile țâşnesc una din alta, adesea, biciuind. Andreea Bârsan are neaşteptat umor. Fără a vulgariza, dă sarea şi piperul reprezentației. Nu-i de mirare că spectatorii râd, uneori, cu hohote. O fac nu pentru că se află la Teatrul de Comedie, ci pentru că, realmente, tânăra actriță, scoate haz din piatră seacă. Fără a diminua câtuşi de puțin sarcasmul, cinismul, orgoliul, umilința celorlalte personaje. Fără a ieşi din context.

Decorul poartă marca Ştefan Caragiu. E sobru. Piesa de rezistență o constituie o masă imensă din lemn (acțiunea se petrece în bucătăria unui conac). La această masă se mănâncă, se bea, se pălăvrăgeşte, se pune în discuție posibila fugă a Domnişoarei Iulia şi a lui Jean. Pe această masă se face dragoste. Sobrietatea decorului nu poate ascunde patimile, orgoliile, neîmplinirile, chinurile eroilor.



Delia NARTEA

Dimpotrivă, pare numai că le ocroteşte, le dă oarecare ştaif. Costumele sunt discrete, slujind cât trebuie viziunea regizorală. O notă aparte trebuie făcută muzicii. De un timp încoace, Delia Nartea realizează coloana sonoră a unor producţii teatrale şi o face foarte bine. Şi aici, aceasta potenţează dramatismul scenelor. Conferă întregului o stare aparte de bine.

Spectacolul depăşeşte cu mult nivelul unui examen de masterat, fiind exact ceea ce trebuie pentru o sală studio. Cu siguranţă, pe actorul Liviu Lucaci îl ajută, în cariera de regizor, activitatea pedagogică.

Producţia este realizată în cadrul proiectului „iTheatre" şi se joacă la Teatrul de Comedie (Sala Studio).

Teatrul de Comedie şi Asociaţia Culturală „Tam-Tam" – Domnişoara Iulia **de August Strindberg. Regia: Liviu Lucaci. Decorul: Ştefan Caragiu. Costumele: Dumitriţa Luncă. Muzica: Delia Nartea. Sound design: Mihnea Chelaru. Cu: Delia Nartea, Ioan Cortea/Şerban Gomoi, Andreea Bârsan/Sorina Ştefănescu. Data premierei: 17 octombrie 2009.**

Adrian MIHALACHE

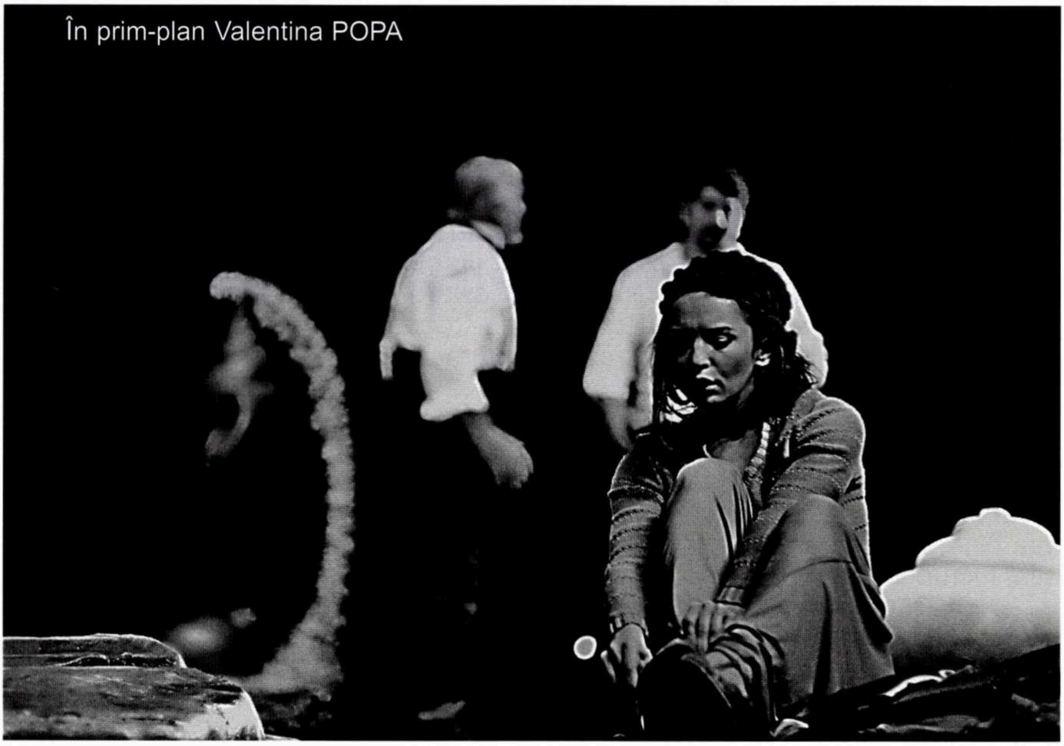
Agonie fără extaz

Eric-Emmanuel Schmitt s-a remarcat ca un bun dramaturg de şcoală veche, apt să construiască o intrigă, să dezvolte un conflict, să tensioneze o situaţie, să scrie dialoguri inteligente şi vioaie. Multe dintre piesele lui, inspirate din lecturi, aduc în scenă personalităţi culturale, de care autorul se apropie fără complexe, reuşind, ca urmare, să şi le apropie. Când, însă, ca în ***Hotelul dintre lumi***, inspiraţia îi vine din viaţă, nu din cărţi, reuşita este mult mai modestă.

Autorul imaginează un hotel ca staţie de tranziţie între viaţă şi moarte, unde aşteaptă angoasaţi cei aflaţi în stare de comă. Nimic din ceea ce ar mai face aceştia aici nu ar avea consecinţe. Ei îşi trec vieţile în revistă, speră să le fie prelungite, dar totul depinde doar de hazard: acesta decide cine se va întoarce în lumea viilor şi cine va urca la eternitate. Cât timp stau pe scenă, adică „între lumi", ei îşi rumegă resentimentele, regretă ce au făcut şi, mai ales, ceea ce n-au apucat să facă. Unii s-au sacrificat, alţii au profitat, cu toţii „n-au iubit cu adevărat". Duioşia îi cuprinde, încetul cu încetul, pe toţi. Se plâng unii pe alţii şi, mai ales, fiecare se plânge pe sine însuşi. Piesa este o melodramă pură şi dură, ea nu articulează idei generale, ci sentimente banale. Pe scenă, moartea poate fi înfăţişată fie cu tragism, fie cu cinism, dar niciodată cu sentimentalism.

Bănuiesc că regizoarea Alice Barb a fost atrasă de text prin posibilităţile pe care acesta le oferă actorilor. Alice Barb ştie să facă o distribuţie solidă şi interesantă, combinând figuri cunoscute cu altele insolite, sesizând capacităţile latente ale unor talente care au avut prea puţine şanse de exprimare. A lucrat, ca de obicei, excelent cu actorii, obţinând rezultate remarcabile. Adriana Şchiopu este admirabilă în rolul femeii de serviciu care, după ce a robotit toată viaţa, speră ca în lumea de dincolo să nu fie nimic de curăţat. Nu cade în lamentaţii, păstrează o doză de umor, pune accentele cu justeţe, nuanţează cu fineţe. Momentul în care îşi ia rămas-bun şi urcă, în nacelă, către neființă este cel mai bun din spectacol: tensionat, emoţionant, bine ritmat. Păcat că autorul o face să revină, pentru a explica, pe muteşte, ce bine e acolo sus. Ovidiu Niculescu portretizează convingător un bărbat care şi-a trăit viaţa, până la patruzeci de ani, aşa-zicând, cu piciorul pe accelerator. El exprimă foarte bine sentimentul de vitalitate irosită, de debusolare, de frustrare. Nu este, însă, foarte convingător, în scena esenţială a declaraţiei de dragoste: e aparent focos, dar vorbeşte din vârful buzelor. Are mai multă vitalitate decât simţ al ritmului. Valentina Popa, în rolul tinerei care aşteaptă un transplant de cord, impresionează prin farmec şi prospeţime. Ştie să fie cochetă fără stridenţe, melancolică fără pedală, curajoasă fără bravadă. Este parcă prea jucăuşă, fapt care sugerează, involuntar, infantilismul. Mihai Dinvale pune savante pete de culoare compunând personajul astrologului. Dacă, în primul act, emoţionează, în al doilea pluseză, respectiv **se** emoţionează, „compătimind" prea mult cu personajul. Cele două doctoriţe, personaje foarte diferite între ele, sunt îmbrăcate şi pieptănate identic, ceea ce ridică dificultăţi de individualizare. Ana Bart este doctoriţa subalternă, care gestionează dosare, dar nu ia decizii. Prin gesturi voit stângace, printr-o privire candidă, ea a reuşit să dea o bună contrapondere colegei mai autoritare, interpretate de Mihaela Rădescu. Aceasta din urmă joacă foarte bine rigiditatea

Bogdan TALAŞMAN, Mihai DINVALE, Adriana ŞCHIOPU și Ovidiu NICULESCU



În prim-plan Valentina POPA

personajului, dar transformarea din partea a doua, când decide să încalce regulamentele din impuls umanitar, este mai puțin convingătoare. Ar fi trebuit să se vadă dinainte unele semne discrete, care să te facă să presimți schimbarea la față. Bogdan Talaşman nu pătrunde suficient personajul preşedintelui de firmă, individ antipatic şi coțcar. Alegând abordarea unilaterală, ar fi trebuit să împingă portretizarea mai departe, spre grotesc. Alternativ, dacă miza pe complexitate, trebuia să sublinieze mai bine contradicțiile interne ale personajului. Aşa cum stau lucrurile, acesta rămâne cam nesărat.

Doi îngeraşi grațioşi, Corina Aldea şi Traian Vlaş, propun intermezzi dansante, care rup ritmul spectacolului, fără mare câştig vizual, deoarece coregrafia, deşi aparține lui Răzvan Mazilu, este banală. Andrada Chiriac a conceput un decor „feeric", mai potrivit cu o poveste pentru copii decât cu o meditație asupra morții. Mai bune sunt costumele datorate lui Vladimir Turturică, îndeosebi cel al Valentinei Popa. Ilustrația muzicală, de regulă unul dintre punctele tari ale *brand*-ului Barb, este aici stânjenitor de redundantă. Să pui sos de Rahmaninov peste budinca lui Schmitt riscă să provoace o criză de glicemie.

Teatrul Mic din Bucureşti – Hotelul dintre lumi **de Eric-Emmanuel Schmitt. Regia, scenariul şi ilustrația muzicală: Alice Barb. Decorul: Andrada Chiriac. Costumele: Vladimir Turturică. Coregrafia: Răzvan Mazilu. Cu: Ovidiu Niculescu (*Julien Portal*), Valentina Popa (*Laura*), Mihai Dinvale (*Astronomul*), Adriana Şchiopu (*Marie*), Bogdan Talaşman (*Preşedintele*), Mihaela Rădescu (*Doctorul S1*), Ana Bart (*Doctorul S2*), Traian Vlaş (*Îngerul 1*), Corina Aldea (*Îngerul 2*). Data premierei: 25 septembrie 2009.**

Cum trebuie reluată o piesă uitată

Pentru stagiunea de vară, Teatrul Metropolis a decis să joace câteva piese uşoare şi amuzante, între care ***Fantoma, dragostea mea!*** după *Blithe Spirit* de Noel Coward. Mărturisesc că sunt un mare amator de teatru de salon, bazat pe replici prompte şi situații extravagante. Îmi doresc să revăd piesele unor autori demodați ca Shaw, Maugham, Guitry sau Coward. Cu toate acestea, spectacolul de față, deşi realizat cu profesionalism, m-a decepționat. Am apreciat intenția, concepția, interpretarea şi realizarea, dar nu m-am prea distrat. În mijlocul bunei dispoziții ale unui public entuziast, îmi venea să spun, ca regina Victoria, *„We are not amused"*.

Am ajuns, poate cam prea repede, la concluzia că reluarea unei asemenea comedii în context post Ionesco, în vremea teatrului postdramatic, este inoportună. Chiar şi nostalgicii după verva dialogului riscă să fie dezamăgiți. Ca să mă lămuresc mai bine, am cercetat modul în care a fost recepționată piesa la vremea ei. Am aflat lucruri interesante.

Noel Coward, un autor de succes în West End, a scris piesa într-o săptămână, în 1941. Era perioada războiului, în care Londra a fost bombardată continuu, de la *blitz*-ul din 1940 până la rachetele V1 şi V2 din 1944/45. Publicul, care simțea nevoia de a evada din realitatea stresantă, a fost încântat să-şi uite, pentru o seară, angoasele, asistând la această comedie trăsnită, uşor morbidă şi de un umor negru.

Un scriitor, aflat la a doua căsnicie, organizează o şedinţă de spiritism, pentru a se inspira în vederea unui nou roman. Medium-ul, o femeie între două vârste, de un farmec pitoresc, invocă spectrul primei soţii, decedate. Fantoma este vizibilă doar pentru scriitor, ceea ce naşte situaţii amuzante. Prima soţie fusese frivolă, capricioasă şi incomodă. A doua este respectabilă şi opresivă. Se înţelege că eroul a evoluat de la pasiune la raţiune. Fantoma provoacă un accident, în care soţia nr. 2 îşi pierde viaţa, iar scriitorul rămâne prada rivalităţii dintre două fantome. Cinismul vesel era cum nu se poate mai potrivit pentru a fortifica starea de spirit a publicului. Moartea plana asupra oraşului, dar, pe scenă, era luată uşor, în cheie comică. Ca o punte între teatru şi viaţă, programul de sală menţiona că: *„Dacă se anunţă alarma în timpul reprezentaţiei, publicul va fi informat de pe scenă. Cei dornici să se pună la adăpost pot părăsi sala, dar spectacolul va continua“.* Succesul a fost epocal, s-au jucat, pe toată durata războiului, 1997 de reprezentaţii. Creatoarea rolului mediumului pe scenă, Margaret Rutherford, a jucat şi în ecranizarea piesei, alături de, pe atunci, tânărul Rex Harrison.

Succesul este, deci, explicabil, prin circumstanţele neobişnuite în care piesa a fost scrisă şi reprezentată. De ce s-ar mai relua astăzi, când ne temem mai mult că ne vom pierde slujba decât viaţa? Pe de altă parte, Noel Coward a scris, în acelaşi gen, piese mai bune, ca, de pildă, *Private Lives*. Cu toate acestea, tot *Blithe Spirit* (titlul original este o aluzie la un celebru vers din Keats) a fost pus în scenă la faimosul Teatru Shubert din New York, în primăvara lui 2009, cu un mare succes de public şi de critică. Secretul succesului regizorului Peter Blakemore constă în accelerarea ritmului mecanic al acţiunii până la pierderea sensului, acesta devenind *nonsense*. Or, regia lui Şerban Puiu este respectuoasă faţă de stilul teatral al anilor '40. Este drept că spectacolul e condus cu gust, iar unele scene, ca de pildă intervertirea portretelor celor două neveste, sunt excelente. Este, însă, gustul altei epoci, care nu e a noastră. Se pare că regizorul român a preferat să dovedească faptul că ştie să lucreze „cu stil“, în loc să dinamiteze tocmai stilul. De aici derivă şi unele probleme privind jocul actorilor. Gabriela Popescu are partea leului, rolul medium-ului, M-me Arcati. La Teatrul Shubert, el este interpretat de Angela Lansbury. La 83 de ani, vedeta americană este plină de vervă, dansează, se dă „în spectacol“, realizează o apariţie excentrică, seducătoare. Gabriela Popescu este mult prea stăpânită, fiind amuzantă, pitorească, dar atât. Ea face exact ce trebuie, însă doar atât cât trebuie. Exagerarea este, de acord, riscantă, dar şi prudenţa în păstrarea măsurii este lipsită de şansă. În versiunea ei, M-me Arcati este doar o femeie caraghioasă, în genul autohton al cititoarelor de reviste dedicate fenomenelor paranormale. Nu o poţi bănui capabilă de declanşarea, chiar fără voia ei, a unor forţe necontrolabile. Marius Florea Vizante este simpatic şi cumsecade, genul de băiat care se lasă în voia femeilor şi care este dezorientat de ele. Rolul cerea însă şi o doză de demonism. Rupert Everett, pentru care piesa a însemnat debutul său la New York, a adus această nuanţă, preferând să dezorienteze în loc să se lase doar dezorientat. În schimb, cele două soţii sunt mai bune în spectacolul de la Metropolis decât în cel de la Shubert. Monica Davidescu intuieşte şi redă excelent portretul englezoaicei din *upper-middle class*, care ia de bune clişeele morale şi sociale în care a fost educată. Alexandra Velniciuc, avantajată şi de datele fizice, reuşeşte să fie, în rolul fantomei, pe jumătate eterică, pe jumătate carnală. Ea îi tulbură nu doar pe cei de pe scenă, ci şi pe cei din sală. Raluca Ghervan şi Vasile Flutur, în rolul *soţilor Bradman*, joacă bine conformismul plat, care trebuie să reliefeze extravaganţa situaţiei. Dar, pentru că extravaganţa este prea cuminte, contrastul necesar

se pierde. Ioana Ancea are hazul tipic al subretelor de comedie, dar nu valorifică suficient poantele rolului. Decorul Ioanei Popescu este frumos şi funcţional, în stilul Coward, dar costumele sunt neinspirate. Scenografa reuşeşte s-o urâţească până şi pe Monica Davidescu, punând-o să joace, în luminile rampei, fără ciorapi.

O piesă care nu e o capodoperă merită reluată doar atunci când ea este mai puţin respectată.

Teatrul Metropolis din Bucureşti – Fantoma, dragostea mea! **după *Blithe Spirit* de Noel Coward. Regia: Şerban Puiu. Scenografia: Ioana Popescu. Ilustraţia muzicală: Vladimir Stavăr. Cu: Gabriela Popescu (*Madam Arcati*), Marius Florea Vizante (*Charles*), Monica Davidescu (*Ruth*), Alexandra Velniciuc (*Elvira*), Raluca Ghervan (*D-na Bradman*), Vasile Flutur (*Dr. Bradman*), Ioana Ancea (*Edith*). Data reprezentaţiei: 3 septembrie 2009.**

Bunăvoinţa necunoscuţilor

„Întotdeauna m-am bazat pe bunăvoinţa necunoscuţilor“ este ultima replică – sfâşietoare – a lui Blanche Dubois, din piesa ***Un tramvai numit dorinţă*** de Tennessee Williams. Eroina se abandonează, în final, înfrântă şi umilită. Făcuse o ultimă tentativă de a minţi, minţindu-se pe sine, şi a eşuat. Mai mult decât decăderea marilor familii din sudul Statelor Unite, drama arată cum iluzia, frumuseţea, eleganţa părăsesc această lume, cu melancolie şi resemnare. Nimeni nu a creat asemenea personaje feminine, pline de graţie inefabilă şi mister tulburător, ca Tennessee Williams, acest dramaturg care nu iubea, fizic, femeile, dar care le înţelegea ca nimeni altul, având, el însuşi, un suflet feminin. Lady din *Orfeu în infern*, Alma din *Vară şi fum*, Alexandra del Lago din *Dulcea pasăre a tinereţii*, Blanche din *Un tramvai numit dorinţă* sunt personaje de care nu poţi să nu te îndrăgosteşti, atunci când le vezi pe scenă, pentru că, în viaţă, e mai bine să te ţii departe de ele. Toate aceste personaje fascinante vor fi curând uitate, deoarece teatrul lui Tennessee Williams, mult jucat şi lăudat, aproape în întregime ecranizat, s-a demodat. Nuanţele psihologice nu se mai poartă, conflictul dramatic este, el însuşi, depăşit. De aceea, a juca astăzi *Un tramvai numit dorinţă* este riscant, nu doar pentru că piesa vine din lumea de alaltăieri, ci şi, mai ales, pentru că pentru toţi spectatorii există, ca model redutabil de referinţă, filmul lui Elia Kazan cu Vivien Leigh şi Marlon Brando, iar, pentru cei mai în vârstă, spectacolul lui Liviu Ciulei de la Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra“, cu Clody Bertola şi Victor Rebengiuc.

Tânărul regizor armean Suren Shahverdian a sfidat toate aceste pericole, iar McRanin, directorul teatrului „Tony Bulandra“ din Târgovişte, l-a susţinut, pe bună dreptate. Prezenţa regizorului la Festivalul Babel, unde a prezentat un spectacol neobişnuit după *Psychosis* de Sarah Kane, era o garanţie. Festivalul, un eveniment prestigios, de nivel european, desfăşurat la Târgovişte, prin eforturile artistice şi manageriale ale lui McRanin şi Horaţiu Mihaiu, l-a pus pe Suren Shahverdian într-un context în care emulaţia era dificilă, dar el a rezistat, mai mult, s-a făcut remarcat. În paranteză fie spus, Festivalul Babel, dar şi activitatea curentă a teatrului, irită autorităţile locale, din motive pe care doar psihanaliştii le-ar putea identifica. Teatrului i-au fost tăiate toate fondurile, cu excepţia salariilor şi a facturilor

la întreținere, astfel încât cheltuielile de producție sunt acoperite doar din încasări, grație entuziasmului real al publicului local. Ca urmare, contrazicând spusele Regelui Lear, cum că „din nimic, nimic nu iese", McRanin a făcut spectacolul despre care este vorba aici, dar şi celelalte producții noi, „din nimic". Acest „nimic" înseamnă o scenografie minimală, dar inteligentă şi expresivă, talente ingenios armonizate, devotamente bine puse la lucru.

Piesa mizează pe continuitate, pe trecerea nuanțată dintr-o stare în alta. Suren Shahverdian o fragmentează într-o succesiune de scene „tari", despărțite prin intermezzi audiovizuale, inspirate din trecerea tramvaiului emblematic. Demersul său, departe de a disloca dramatismul, îl potențează. Discipol al şcolii ruse, de obediență stanislavskiană, el a lucrat minuțios cu actorii şi a reuşit să se facă înțeles de ei, în ciuda barierelor lingvistice. Unitatea echipei este admirabilă. Nu există rol secundar, cu toții sunt dedicați, talentați, bine manevrați. Ei rezistă bine comparațiilor pe care, vrând-nevrând, orice spectator avizat le face. Liviu Cheloiu face din *Stanley*, cumnatul vulgar, un „băiat de cartier", simplu, viguros, plin de forță şi de un magnetism frust. Victor Rebengiuc era violent şi imprevizibil ca un erou romantic, byronian. Marlon Brando făcea paradă de farmec sexual. Liviu Cheloiu îl aduce pe Stanley în contemporaneitate, scoțându-i penajul de mare cocoş, dar punându-i, în schimb, în evidență, cumsecădenia şi soliditatea. Antonia Micu nu ratează nimic din farmecul soției, *Stella,* care renunță la tradiții şi pune amorul mai presus decât amorul propriu. Are naturalețe, căldură, farmec. Maria Nicola, în rolul secundar al vecinei *Eunice*, aduce o simpatică pată de culoare, ca femeie simplă, autoritară, care, oricât ar părea că riscă, ține cu dinții la căsnicia ei. Consortul *Steve*, jucat de Radu Câmpean, propune imaginea clasică a soțului infantil, care rămâne mereu, în sufletul său, un băiat. George Bonceag seamănă mult, în rolul lui *Mitch*, cu Petrică Gheorghiu. Este ataşant, frământat, fundamental bun. Este credibil când se arată fascinat de farmecul femeii sofisticate, este firesc când se arată dezamăgit de manipularea la care aceasta îi supune, prin artă. Iulian Ursu este spontan şi agreabil în rolul vânzătorului de ziare cu care Blanche flirtează, pentru a se asigura că nu şi-a pierdut talentele. Ne amintim că acest rol a fost debutul, la Teatrul Bulandra, al lui Ion Caramitru, deci Iulian Ursu poate avea mari speranțe. Cheia şi încuietoarea spectacolului este Costina Ciuciulică. Lansată cu mare succes pe scena Naționalului bucureştean, în spectacolul *Toți fiii mei* de Arthur Miller, actrița este tânără, frumoasă, simplă şi echilibrată, calități care nu dau bine în rolul lui *Blanche*. Scena în care e adusă la lumină, ca să se vadă cât e de trecută, îşi pierde, de-a dreptul, sensul. La început, este „călduță", fără nimic sofisticat, nici prea-prea, nici foarte-foarte, dar, pe măsură ce spectacolul înaintează, arta asimilată câştigă lupta cu natura moştenită. Impresionează în scenele de cochetărie cu Mitch şi câştigă net în momentul dramatic al mărturisirilor. De altfel, acesta este excelent gândit de regizor, care-l face pe Mitch să o susțină, prinsă de un cearşaf, ca o aluzie la relația dintre Othello şi Desdemona. *Finis coronat opus*: uităm platitudinea inițială, pentru a ne bucura de strălucirea finală. Acest spectacol bine strunit, realizat cu entuziasm de o echipă unită, ajunge la sufletul spectatorului, dincolo de „mode şi timp".

Teatrul „Tony Bulandra" din Târgovişte – Un tramvai numit dorință **de Tennessee Williams. Regia: Suren Shahverdian. Scenografia: McRanin. Cu: Costina Ciuciulică (*Blanche*), Antonia Micu (*Stella*), Liviu Cheloiu (*Stanley*), George Bonceag (*Mitch*), Maria Nicola (*Eunice*), Radu Câmpean (*Steve*), Iulian Ursu (*Vânzătorul de ziare*).**

Ştefan OPREA

Toamna teatrală la Botoşani

Rareori se întâmplă ca deschiderea stagiunii teatrale să capete dimensiunile unui eveniment cultural. Iată însă că la Botoşani se întâmplă aşa ceva cu o regularitate care tinde să devină tradiţie: pentru al patrulea an consecutiv „toamna teatrală" începe cu **Zilele Teatrului „Mihai Eminescu"**. Timp de şase zile, publicul botoşănean este invitat să participe la un complex de manifestări ce dau măsura şi temperatura vieţii teatrale a oraşului. Ediţia din această toamnă (25–30 septembrie) a antrenat, pe lângă forţele proprii ale Teatrului „Mihai Eminescu", câteva instituţii înrudite: Teatrul de copii şi tineret „Vasilache", Liceul de Artă, Muzeul judeţean, Asociaţia culturală „Amfiteatru 2006" şi a avut ca invitaţi două teatre vecine: Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi (cu spectacolul *Uciderea lui Gonzago* de Nedialko Iordanov, în regia georgianului Andro Enukidze) şi Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ (care a adus la Botoşani, înainte de a o prezenta la sediul propriu, premiera spectacolului *Herr Paul* de Tankred Dorst, în regia lui Radu Afrim şi scenografia Iulianei Vâlsan). Aceste două spectacole, împreună cu premiera teatrului-gazdă – *Viforul* – de Delavrancea, în regia lui Marius Rogojinschi şi scenografia lui Mihai Pastramagiu, au constituit nucleul „Zilelor...", în jurul căruia s-au grupat celelalte manifestări, desfăşurate în spaţii neconvenţionale: Pietonalul Unirii (promenada botoşănenilor), Parcul „Mihai Eminescu", Biserica „Sfântul Gheorghe", Muzeul judeţean ş.a. Teatrul-gazdă şi-a prezentat cu acest prilej majoritatea spectacolelor pe care le are pe afiş: *Ivan Turbincă*, *Trei surori*, *Apus de soare*, *Fluturii*, *Amadeus*, *Buzunarul cu pâine*, iar Teatrul „Vasilache a oferit copiilor *Povestiri de buzunar*, *Fata babei şi fata moşneagului*, *Păcală în satul lui*.

Mult apreciată, de publicul tânăr mai ales, a fost iniţiativa de a i se oferi spectacole de altădată cu piese importante din dramaturgia românească, la Mediatecă: două comedii de Caragiale: *O noapte furtunoasă* (regia Sorana Coroamă, 1984, însoţită de un medalion Octavian Cotescu), *Conul Leonida faţă cu reacţiunea* (regia Sergiu Ionescu, 1985), apoi *Visul unei nopţi de iarnă* (regia Dan Necşulea, 1980) şi *Titanic vals* (regia Dinu Cernescu, 1992), ambele de Tudor Muşatescu, *Domnişoara Nastasia* de G.M. Zamfirescu (regia Sorana Coroamă, 1976), *Gaiţele* de Al. Kiriţescu (regia Nae Cosmescu, 1993) – toate au avut darul de a cultiva interesul publicului tânăr pentru valorile literaturii dramatice naţionale şi de a-şi lărgi orizontul de cunoaştere în ceea ce priveşte evoluţia artei spectacolului.

Există la Botoşani o susţinută preocupare vizând cultivarea, în rândul tineretului, a gustului pentru teatru. În liceele municipiului funcţionează echipe teatrale îndrumate de actori ai Teatrului şi de profesori împătimiţi ai acestei arte. Pentru elevi şi cu elevii se organizează aici concursuri periodice cu bune rezultate. Aşa se explică faptul că sălile Teatrului „M. Eminescu" sunt pline de spectatori tineri la majoritatea spectacolelor. Elevii au fost incluşi în programul acestei ediţii a „Zilelor..." prin manifestările Liceului de Artă „Ştefan Luchian".

Dar programul acestei ediţii nu s-a rezumat la spectacole. O expoziţie de costume şi alta de artă plastică, o „Întâlnire cu Enescu", proiecţii de diaporame (Ozolin Duşa), recitaluri muzical-coregrafice au întregit aspectul de eveniment cultural al deschiderii stagiunii teatrale.

Revenind la cele trei spectacole pe care le-am numit *nucleul* acestui complex de manifestări, menţionăm buna primire pe care au făcut-o spectatorii celor două

teatre invitate, răsplătind cu generoase aplauze pe actorii ieşeni (dintre care s-au remarcat Emil Coşeru, Ion Sapdaru, Anne-Marie Chertic, Georgeta Burdujan, Octavian Jighirgiu) şi pe cei pietreni (mai ales pe Cezar Antal – o excepţională compoziţie în rolul titular – şi pe Lucreţia Mandric).

• Premiera teatrului-gazdă, cu ***Viforul*** de Delavrancea, face parte dintr-un proiect mai larg, care are ca finalitate prezentarea întregii trilogii a lui Delavrancea. Este iniţiativa comună a Teatrului „Mihai Eminescu", a Complexului Muzeal „Bucovina" din Suceava şi a Asociaţiei Culturale „Amfiteatru 2006", iniţiativă susţinută financiar de dl. Emil Ursu (directorul Complexului Muzeal) prin intermediul Consiliului Judeţean Suceava.

Într-un moment în care teatrul istoric pare să nu mai intereseze pe nimeni, când valorile naţionale şi istoria au ajuns să fie chiar hulite şi socotite netrebuitoare, Teatrul din Botoşani îşi face un program de onoare din a le cultiva. În stagiunea trecută a realizat spectacolul *Apus de soare* pe care l-a prezentat nu numai pe scena proprie, ci şi la Cetatea Neamţului şi la Biserica „Sfântul Gheorghe". Prezintă acum *Viforul*, montat mai întâi în spaţiul istoric al Cetăţii Suceava, şi urmează a prezenta *Luceafărul*. Este, în acest demers al conducerii teatrului botoşănean, un gest de continuitate şi de respect al propriei tradiţii; spectatorii mai vârstnici îşi amintesc desigur că trilogia istorică a lui Delavrancea s-a aflat în repertoriul teatrului cu câteva decenii în urmă, când regizoarea Sorana Coroamă a semnat importante spectacole pe această scenă, realizând apoi un spectacol monumental între zidurile Cetăţii de scaun de la Suceava. Acum ideea este reluată şi realizată de Marius Rogojinschi. Regizorul „a concentrat" textul la ideea excesului de autoritate al lui Ştefăniţă-Vodă, la comportamentul lui despotic, conferind conflictului dintre el şi boierii din Sfatul ţării o dimensiune tragică dusă în pragul paroxismului. Au fost înlăturate unele personaje şi a fost redusă oratoria specifică autorului. Astfel, spectacolul câştigă în tensiune şi dinamism, are momente de reală emoţie, dar şi unele de destindere (mai puţin realizate artistic însă) prin evoluţia unui personaj cabotin – Mogârdici.

Ştefăniţă-Vodă, interpretat de Ion Creţescu, e, fireşte, punctul central şi nevralgic al spectacolului. Aproape demonic, orgolios, crud, el dictează, hotărăşte, ucide cu sânge rece, îşi impune voinţa. Actorul păstrează pe toată durata spectacolului o maximă concentrare interioară, privirile îi sunt arzătoare, gesturile iuţi, scurte şi tăioase, mişcările nervoase. În confruntarea cu *Luca Arbore* e când ironic, când prefăcut, când neiertător; e, de fapt, confruntarea lui cu un trecut de glorie care îl apasă, pe care nu-l poate suporta şi de care vrea să se elibereze pentru a fi el însuşi. Actorul a înţeles exact această dramă a lui Ştefăniţă şi o transmite convingător spectatorului. În contrapondere dramatică se află Arbore, căruia Florin Aioniţoaiei îi conferă demnitate şi o vibraţie interioară bine dozată. Gina Pătraşcu (*Doamna Tana*) are o distincţie scenică remarcabilă, personajul ei contribuind cu inteligenţă la nuanţarea conflictului şi la deznodământ.

În alte roluri (boieri, oşteni etc.): Sorin Ciofu (un *Moghilă* urmându-l cu o detaşare suspectă pe Ştefăniţă), Cristina Ciofu (agreabilă în travestiul *Irmsky*), Cezar Amitroaiei, Traian Andrii, Ovidiu Ivan, Bogdan Muncaciu, Eduard Sandu, Ciprian Tăbăcaru. Prea mult spaţiu i se acordă lui *Mogârdici* (Radu Dragoş) care exagerează mişcarea scenică şi emisiile vocale.

Decorul unic, realizat de Mihai Pastramagiu, are rezonanţa dramatică necesară: e dominat de culoarea neagră a zidurilor (de fapt, perdele) de pe care privesc, cu o înţelepciune calmă, aproape indiferentă, sfinţii, neputincioşi parcă în faţa zbaterilor umane ce se petrec sub ochii lor.

Crenguța MANEA

„...un om care rămâne acolo unde e..." – Herr Paul

Început de stagiune şi la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț: premiera ***Herr Paul*** de Tankred Dorst, traducerea Victor Scoradeț, text realizat în colaborare cu Ursula Ehler, soția dramaturgului, mențiune pe care autorul o face aproape de fiecare dată ca pe o tandră gratitudine.

Noua premieră a Teatrului, în regia lui Radu Afrim, scenografia Iuliana Vâlsan, se joacă având publicul pe scenă, iar decorul – camera în care-şi duc zilele bătrânul Herr Paul şi sora sa, *Louise*, cameră amenajată în clădirea unei vechi fabrici, fostă proprietate a familiei lor, acum ajunsă în proprietatea lui *Helm*, printr-o moştenire – decorul locuinței bătrânilor este unul expus, dintru bun-început; adună obiecte casnice şi piese de mobilier disparate, din diferite epoci ale existenței fraților, unele chiar din copilărie, spațiul este acoperit până la sufocare, ca într-un depozit, de o puzderie de decorațiuni şi tot felul de animale împăiate, în care găinile, de departe, îşi impun întâietatea. Este micul imperiu al lui Herr Paul, autorul iluzoriilor trofee obținute în războiul pe care-l poartă cu timpul. Decorul acesta, static şi excesiv, funcționează doar parțial; este descriptiv şi se epuizează în relație cu montarea după primele secvențe de prezentare.

În didascaliile lui Tankred Dorst, sunt precizate o parte dintre intrările personajelor ca având loc „nu se ştie de unde"; în felul acesta, este subliniată de dramaturg coliziunea dintre realitățile diferite ale personajelor. Din păcate, Radu Afrim optează pentru nişte soluții „la vedere" ale apariței personajelor, ceea ce amputează nu doar o serie dintre sugestii, dar ratează o suprarealitate despre care piesa lui Dorst vorbeşte. Până la urmă, scena cea mai tare, aceea în care Helm – exasperat de neputința de a-l convinge pe Herr Paul să-şi părăsească locuința pentru ca el să-şi dezvolte afacerea împreună cu investitorul său, Schwartzbeck – Helm, într-un acces necontrolat de furie oarbă, îl căsăpeşte pe bătrân, secvența nu este nici credibilă şi nu are nici comicul necesar unei scene *horror* parodiate. Mai mult, această situație doar enunțată şi nu rezolvată, face de neînțeles reapariția lui Herr Paul în finalul spectacolului, atunci când „o buclă" a desfăşurării situațiilor dramatice s-a încheiat şi se revine la starea inițială. De unde şi replica eroului *„...un om care rămâne acolo unde e"*.

Esențială în text este reapariția lui Herr Paul ca un corectiv adus faptelor la care am fost martori – semn al invaziei acelei suprarealități atât de importante în universul lui Tankred Dorst. Şi fascinantă, de-ar fi să amintim doar *Merlin*, operă despre care exegeții au afirmat că este *Faust*-ul dramaturgului

german; în 1992, atunci când Cătălina Buzoianu pune în scenă, la Bulandra, *Merlin*, îşi construieşte montarea pe capacitatea vrăjitorului Merlin de a crea lumi suprareale. Radu Afrim ratează tocmai acest termen esenţial al textului, suprarealitatea, pe care-l intuieşte, dar pe care nu mai are răbdare să-l elaboreze; folosirea perdelelor de fum rămâne doar o perdea... trecătoare.

Personaj care asociază elemente ale unei existenţe concrete puternice – îi place să mănânce, să se bucure de puţina viaţă care i-a rămas; Herr Paul spune despre sine amuzându-se: „...prin născare prinţ sunt eu, uşurat de portmoneu" – eroul lui Tankred Dorst face trimiteri şi la o simbolistică cristică: „am învăţat cum se transformă apa în vin"; „...să păcălesc putreziciunea, duhoarea"; „...sunt un om liber, nu depind de proprietate". Alegerea lui Radu Afrim de a da doar o cheie grotesc-absurdă cuplului Herr Paul şi sora sa, Louise – într-un fel, un soi de Hänsel şi Gretel; nu întâmplător, autorul foloseşte drept *motto* al piesei o frază din basmul *Copilul cel greu* al Fraţilor Grimm – nu mai reuşeşte să acopere nivelurile menţionate.

Şi Cezar Antal (*Herr Paul*) şi Lucreţia Mandric (*Louise*) răspund cu promptitudine şi adecvarea mijloacelor de tehnică actoricească propunerilor regizorului, dar propunerile aparţin unui nivel de suprafaţă; de altfel, scena de *music-hall* a spectacolului (una de rezistenţă şi des utilizată în montările lui Afrim), este jucată cu entuziasm de întreaga distribuţie. Sigur, fac amuzamentul publicului o gamă de expresii argotice din folclorul recent: „sanitarii pricepuţi"; apelativul Anitra (marcă de agent de igienizare) adresat personajului Anita, sau Paulică pentru Paul; jocul pe cunoscutul vers al şlagărului folk „...şi m-am dus, numa' m-or vedea că nu-s"; accentul american pe primul cuvânt din replica „...fac ceva cu Dumneavoastră" pe care-l pune Nora Covali (*Schwartzbeck*); dar toate acestea nu sunt decât concesii făcute unui comic facil.

În lectura personalizată a lui Radu Afrim, micul om de afaceri *Schwartzbeck* din piesa lui Tankred Dorst devine, destul de forţat dramaturgic, o femeie de afaceri, iar relaţia cu *Lilo*, iubita confuzului *Helm*, una erotizată. Mai bine articulată în spectacol este prezenţa *Anitei* (Andrea Gavriliu, cu un limbaj gestual bine exersat, mai puţin potrivită atitudinea de Mowgli din desenul animat *Cartea junglei*), fetiţa apropiată lui Herr Paul care aduce cu sine lumea copiilor abuzaţi (temă la fel de frecventă în spectacolele lui Afrim), la fel ca şi extensia acordată personajului *Louise*.

Cu certitudine, montarea *Herr Paul* ar fi avut de câştigat dacă atenţia asupra structurii de adâncime a textului ar fi fost una mai aplicată. Rămâne ca excelentă opţiunea repertorială. Nu am văzut spectacolul Marianei Cămărăşanu, cu piesa lui Tankred Dorst, de la Teatrul „Maria Filotti" Brăila, dar îmi doresc, din toată inima, să fie unul mai plin de sensuri decât cel de la Teatrul Tineretului, pentru că textul lui Tankred Dorst are o bogăţie capabilă să genereze un spectacol important.

Biblioteca Judeţeană
MUREŞ
TÂRGU MUREŞ

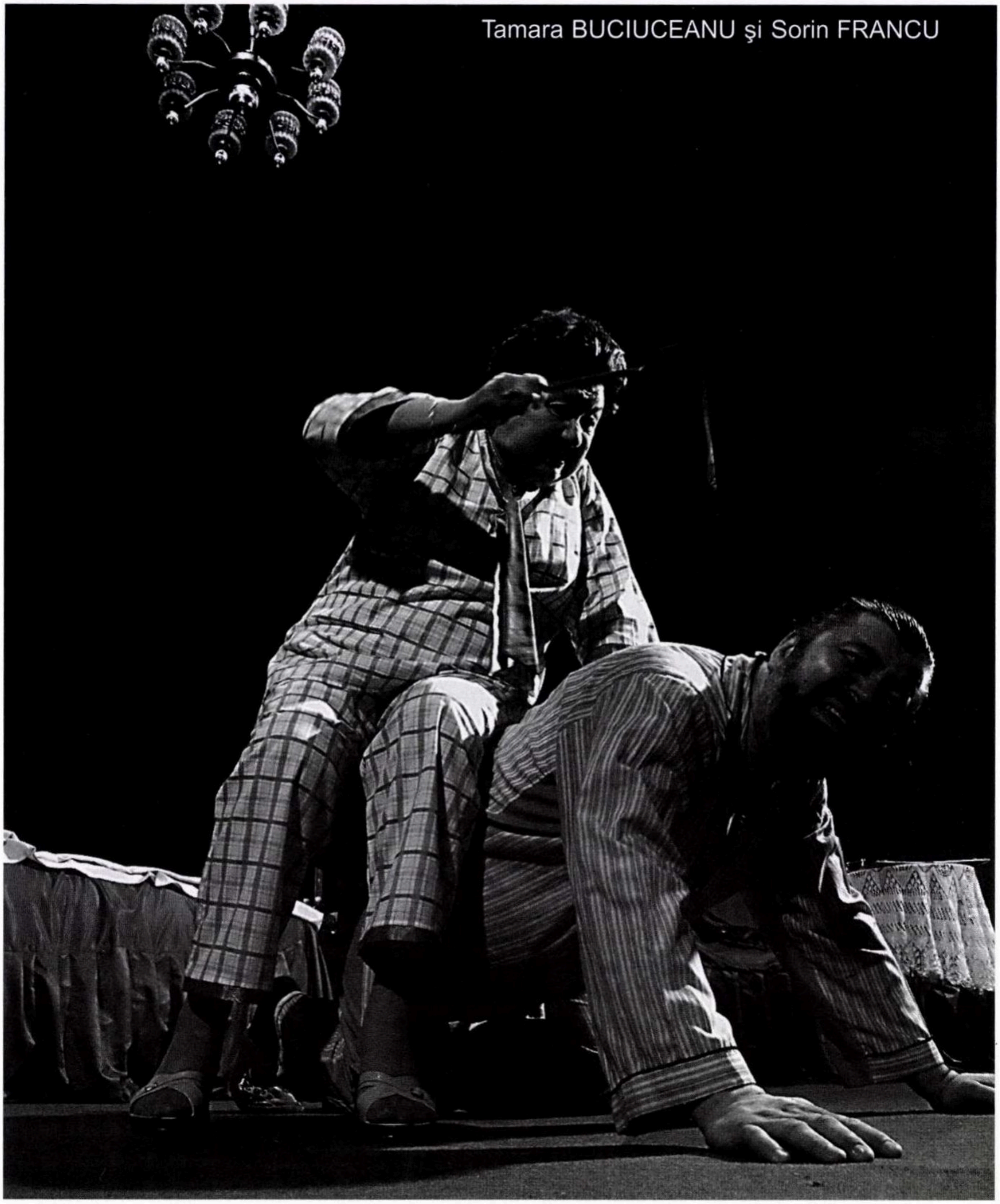
Mircea GHIȚULESCU

Focșani: Deschidere de stagiune

Teatrul din Focşani, condus de bravul Sorin Francu, a deschis stagiunea cu un eveniment: a invitat-o pe Tamara Buciuceanu în spectacolul cu piesa ***Divorțul de aur***. O comedie scrisă de Nae Cosmescu şi Sorin Petrescu despre „micul infern" al căsniciei, cum spunea cândva Mircea Ştefănescu în comedia cu acelaşi titlu. Comedia este dulce-amăruie: partea dulce se petrece în prolog şi epilog, partea amăruie, mai substanțială, la mijloc. Deşi se petrece în interiorul unui vis urât, partea veninoasă a căsniciei nu este mai puțin adevărată. Aflați în ajunul nunții de aur, Spirache şi Tarsița (nume comice, nu realiste, luate din Alecsandri şi Muşatescu) adorm, dar Tarsița sare ca arsă, asemenea Efimiței lui Caragiale, în toiul unui coşmar, pentru a face un bilanț foarte aspru al celor cincizeci de ani de conviețuire. Din fericire, coşmarul ia sfârşit, dar numai după ce s-au spălat toate rufele în familie. Tarsița nu face economie de insulte (cuvintele „bețivan" şi „împuțit" sunt cele mai dese) dar, rostite de Tamara Buciuceanu, cuvintele se îmblânzesc, pentru că actrița are un subtext plin de umor chiar atunci când rosteşte cele mai drastice reproşuri. O acompaniază strâns, fără excese, bonom şi prevenitor, Sorin Francu (*Spirache*) într-unul din acele spectacole în care publicul primeşte exact ce dorea să asculte. Câte ceva despre micile „cazne caznice" (spun autorii piesei) care par a fi drame dar se transformă pe nesimțite în comedie. *Divorțul de aur* ar merita şi alte versiuni scenice autonome, adică una în care autorul Nae Cosmescu să nu fie implicat ca director de scenă. Ar merita, pentru că este genul de comedie care îl implică pe fiecare, numai bună pentru publicul comod. Este clar că Nae Cosmescu are arta şi experiența comediei, căci ştie să puncteze momentele menite să ridice sala în picioare şi ştie să speculeze mobilitatea vocală a Tamarei ca în scena cu muzica de operă. Nu ştii ce să admiri mai întâi la Tamara Buciuceanu: vitalitatea sau arta de a cuceri publicul. Sau poate că vitalitatea este tocmai arta de a cuceri publicul.

Comedia ***Tache, Ianke şi Cadâr*** de Victor Ion Popa, în regia aceluiaşi Nae Cosmescu, este mereu modernă prin ideea de toleranță etnică şi religioasă. În epocă trebuie să fi fost o replică la celebra *Manasse* de Ronetti-Roman care se ocupa de fundamentalismul semit al personajului titular. Manasse nu concepe să-şi dea nepoata după un român, astfel că măritişul Leliei îi provoacă moartea prin apoplexie. Aici, dimpotrivă, un român, un turc şi un evreu ticluiesc cum s-o mărite pe Ana lui Ianke cu Ionel al lui Tache fără să stârnească mahalaua. Oricum, prietenia indestructibilă dintre *Tache, Ianke şi Cadâr* ține şi de idilismul lui V.I. Popa care era al scriitorului şi în bună parte al omului. Nae Cosmescu a şters praful pitoresc de pe paginile comediei şi a adus-o un pic la zi prin detalii de decor şi costume, în rest a lăsat lucrurile să meargă de la sine şi nu a greşit, pentru că nimeni nu poate da greş cu *Tache, Ianke şi Cadâr*. Doar decorul adus prea în față dă senzația de aglomerație şi lipsă de spațiu.

Trupa de la Focşani văzută prin acest spectacol este inegală, deşi partea grea a distribuției este salvată de interpreții celor trei roluri titulare: Sorin Francu joacă corect bonomia lui *Tache*, Adrian Damian – bunătatea ascunsă a lui *Ianke*, Mihail Spiridonescu – şiretenia lui *Cadâr*. Sunt unele probleme la *Baba Safta*, un foarte important personaj secundar de coloratură pe care Paula Grosu îl folclorizează


Tamara BUCIUCEANU şi Sorin FRANCU

vorbind ceva între graiul bănăţean şi accentul bucureştean. Tinerii (Cristina Şerbu, foarte pupăcioasă, şi Adrian Rădulescu, foarte sever) nu au primit niciun punct de sprijin, fiind lăsaţi să se descurce singuri cu aceste complicate roluri pozitive. Dar nu poţi să ai nimic împotriva lui Valentin Cotigă, o marionetă mecanică în rolul lui *Iţic*. Mai este mult de lucrat la ritmul spectacolului: aici replicile se cer preluate de la un actor la altul ca ştafeta la alergători.

Nicolae HAVRILIUC

Comedie în doi sau când întunericul se crapă

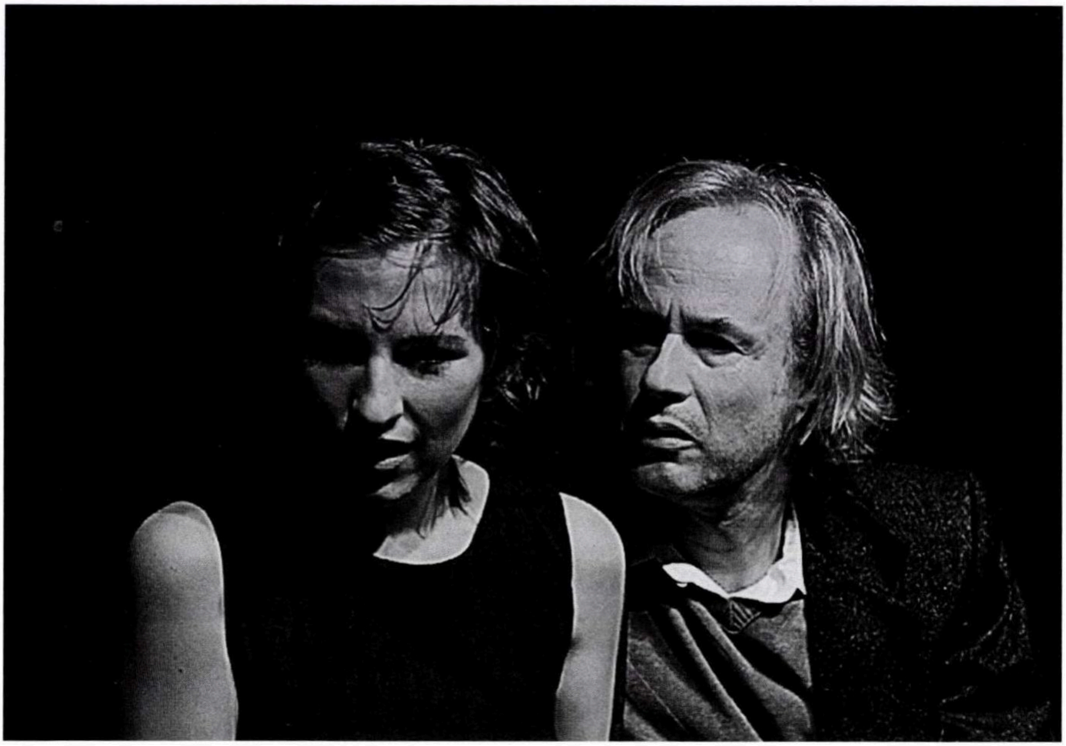
Montat în registru comic la Teatrul Municipal din Focşani, textul lui Iulian Postelnicu, ***Nişte dintr-ăştia*** (regia fiind a autorului) este un „discurs" de scenă desfăşurat în felul unui exerciţiu de preumblare prin faldurile formulei „lumea ca teatru" (amplificată sau modificată în funcţie de transformările prin care viaţa se toarnă în devenirile ei). Şi pentru că totul se află în joc, atât realul cât şi fictivul, punerea în expresie a planului unde se-ntemeiază jocul necesită o prealabilă repetiţie.

Prin mulţimea de obiecte uzate dintr-un maidan în noapte, îşi fac apariţia, unul după altul, doi tineri, *Antonio* şi *Cosmin*, personaje venite din lumea scenei. Deşi izolat, locul nu e pustiu şi nici arid, ploaia continuă să cadă (întreţinând o refacere a forţelor secătuite), chiar dacă izvoarele sufleteşti sunt bântuite de blazare şi de plictis, dilatând realitatea. Maidanul în noapte pare aidoma unor „culise" ale realului, unde cei doi se întâlnesc (alţii au făcut-o „la apus de soare") şi pun la cale un plan de neutralizare a celui de-al treilea; acesta nefiind altul decât directorul ce intenţionează să-i dea afară din teatru. Antonio, având „instrucţiunile în cap" şi Cosmin, considerându-se autorul „instrucţiunilor", se angajează într-un joc de cuvinte provocator de stări: de la supremaţie la umilinţă, de la înfricoşare la înduioşare, de la suspiciune la regret. Pe fondul încrâncenat al dialogului, şi totuşi dezinvolt, ei decid că intenţia şefului ar putea fi un zvon şi se reîntorc la viaţă. Renunţând la belicosul plan.

Spectacolul *Nişte dintr-ăştia* accentuează pe o coerenţă proprie personajului comic, în sensul că efectul comic transpare din contradicţia (simulată şi implicată) dintre personaje. Întâmplările povestite (în special evocarea imaginară că Gina, fata ce se mărită, ar fi fost pe rând amanta lor) sunt astfel modelate de Cosmin şi Antonio, încât ei trec succesiv prin aceleaşi stări, acceptându-se sau respingându-se deopotrivă. Cosmin în tipicul său de vorbire, ca să-l impresioneze pe Antonio, emite ideea, apoi o dezvoltă printr-o cădere pe gânduri, frizând contemplaţia. Antonio, în spontaneităţile sale alimentate de suspiciune şi de teamă, îl întrerupe. Spre a se apăra sau spre a se păstra în acea stare de meditaţie, Cosmin strigă: „Taci! Ţi-am spus să taci!" – trecerea de la starea de contemplaţie, ce ar spori iluzia, la starea de nervozitate, ce spulberă iluzia, devine o sursă pentru rizibil. Şederea lui Cosmin şi Antonio printre obiectele scoase din uz este o provocare la mărturisire, ceea ce aduce o decantare a gândurilor şi un comportament echivoc, declanşator de haz. Pe cât erau de neclintiţi în hotărârea lor de a-şi pedepsi şeful şi îndârjiţi să pună în aplicare planul, pe atât vor ceda în cele din urmă, pentru că nu totul era pierdut. Ceva mai acţiona benefic asupra lor şi-i atrăgea spre viaţă. Pe cât vor să pară independenţi în acţiunea şi gândirea lor, pe atât ei coincid când se autodefinesc sentimental, dureros de sentimental, şi ironic „nişte dintr-ăştia" şi se reîntorc la viaţă în straie de nuntaşi, ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat. *Nota bene* pentru cei doi actori, Alexandru Papadopol şi Leonid Doni, ce au animat textul cu „respirul" şi palpitul lor, conferind savoare banalului prin naturaleţea jocului.

Spectacolul Teatrului Municipal din Focşani se vrea o demonstraţie concretă în favoarea comicului, avansând înţelesul potrivit căruia râsul, înainte de a fi o corecţie, te invită la o bucurie împreună, indiferent de vârstă sau de preocupare. Şi nu e numai atât! Spectacolul de la curbura Carpaţilor se vrea un exemplu ce trebuie reamintit: interesul pe care provincia îl acordă creaţiei originale, jucând piese româneşti în ciuda oricăror prejudecăţi sau crahuri financiare.

Teatrul Municipal „Mr. Gh. Pastia", Focşani – Nişte dintr-ăştia **de Iulian Postelnicu. Regia: Iulian Postelnicu. Cu Alexandru Papadopol (*Cosmin*) şi Leonid Doni (*Antonio*).**



Ion JURCA ROVINA

Pactul între două teatre

O colaborare nu întâmplătoare sau ocazională, ci programatică şi de durată s-a stabilit în deschiderea stagiunii între Teatrul German de Stat din Timişoara şi Teatrul de Stat din Bruchsal (Badischen Landesbühne Bruchsal – BLB), Germania. Aşa am înțeles din discursurile inaugurale ale reprezentanților oficiali, oaspeți şi locali, sau ale directorilor celor două instituții. Un țel categoric exprimat, pe care nu-l aud prima dată, este acela al promovării dramaturgiei germane, al cultivării limbii, prin teatru, şi al susținerii identității. Aceasta, în convergența europeană a direcționării actului artistic. Convergență în care identitatea de limbă şi cultură este evidențiată cu aplomb ca o idee generală, pentru toate casele, indiferent de dimensiunea lor. Or, mai cu seamă – zic –, pentru cele care uită sau se ruşinează de propriul patrimoniu (aici, teatral).

Relația dintre scena germană timişoreană şi cea din localitatea aşezată în Landul Baden-Württemberg e de câțiva ani, acum însă cei doi directori, Lucian Vărşăndan, respectiv, Carsten Ramm, au parafat montarea unor spectacole în comun. Aşa s-a născut coproducția, în premieră**, *Goethe_Lenau_Faust. Explorarea unui mit***. Adică, un spectacol realizat după *Faust Partea I şi Partea a II-a* de Johann Wolfgang Goethe şi *Faust. Un poem* de Nikolaus Lenau, într-o versiune scenică semnată de Franz Csiky, Nadine Schüller şi Carsten Ramm.

Intenția din start a fost nu doar întâlnirea dintre clasicitatea lui Goethe și romantismul lui Lenau, ci și crearea, prin opoziție, a unei duble interpretări a mitului faustic. Bănățeanul, prin naștere (în actuala comună Lenauheim, județul Timiș), Lenau a scris poemul său, între 1833 și 1836, ca replică declarată la marea operă a olimpianlui de la Weimar: „Faptul că Goethe a scris un Faust nu mă poate speria. Faust e un bun comun al omenirii, nu monopolul lui Goethe. Iar subiectul permite atâtea interpretări, că nu are să iasă scântei". Tocmai, scântei din confruntarea între regăsirea comunicării natură–imaginar, utopia politică, extazul în dragoste, cunoașterea clipei optime prin împlinirea creatoare, la Goethe, și neantul dintre real și gândire, atacul, fără iluzii, la tiranie, tristețea în iubire, pesimismul cu triumful răului și damnarea, la Lenau.

În lumina acestor „scântei" ale confruntării din spectacolul regizat de Carsten Ramm, personajul *Faust* devine, în singurătatea lui, un dedublat nu doar în relația cu *Mefisto*, ci și cu sine însuși. Iar mitul, în explorarea lui, prin această posibilă alăturare de viziuni faustice Goethe–Lenau, își revelează într-adevăr și alte „interpretări", de data aceasta vădit contradictorii, cu dramatismul de rigoare. Spectacolul își dobândește un palier propriu al conflictului.

Miza punerii în scenă o dă rostirea textelor, dialogul lor și *jocul* între sensurile exprimate. Scenele se succed într-un decor sărac, un spațiu închis, cu niște mese manevrabile, dând senzația de claustrare ca într-un iad, un vid de confort. Sigur, povestea, călătoria sunt sincopate. *Faust* are înfățișarea unui intelectual văzut în prezent, iar interpretul lui, René Laier (de la BLB), îl ține într-o postură meditativă, uneori chiar de spectator, din care iese în scenele de dragoste, mai mult mimate, reușite fiindu-i disputele cu Wagner sau expunerea, ca un recital, de final. Mai vivace este *Wagner* al lui Hannes Höchsmann (de la BLB) în traseul compromiterii lui, cu escapade și tirade de creator de Homunculus. Datorită intervenției celor două texte diferite, *Mefisto* se multiplică, androgin, bărbat tânăr în întruchiparea lui Alex Halka (de la TGST), și femeie, în două chipuri, Miriam Gronau (BLB), Cornelia Heilmann (BLB). Corul este un personaj important în spectacol, însoțește personajele sau preia recitalul textelor. Personaje definite dramatic, regăsite într-o paralelă de motivații, cu Andrea Nistor (TGST), Ramona Olasz (TGST), Iosif Csorba (TGST).

Conceput ca o confruntare între două texte, în fond ambele poematice, spectacolul, cu scene apropiate de recital, în rostire, beneficiază, totuși, de virtuțile dramatice din tragedia goetheană spre al cărei final este condus. Ca idee programatică în așa-zisa explorare a unui mit ori ca întâlnire între artiști pe aceeași scenă, coproducția celor două teatre este semnul unui pact benefic într-o cooperare ce se dorește de durată.

Teatrul German de Stat, Timișoara – Goethe_Lenau_Faust. Explorarea unui mit (Erkundung eines Mythos). **O coproducție a Teatrului de Stat Timișoara (TGST) și a Teatrului de Stat din Bruchsal (Badischen Landesbühne Bruchsal – BLB) După *Faust Partea I și Partea a II-a* de Johann Wolfgang Goethe și *Faust. Un poem* de Nikolaus Lenau. Versiunea scenică: Franz Csiky, Nadine Schüller, Carsten Ramm. Regia: Carsten Ramm (BLB). Decorul: Carsten Ramm, Ines Unser (BLB). Costumele: Ines Unser. Muzica și pregătirea pasajelor de cor: Hennes Holz (BLB), Dramaturgia: Nadine Schüller (BLB), Cornelia Winkler (TGST). Asistența de regie: Isolde Cobeț (TGST), Giovanna Gilges (BLB). Cu: René Laier (*Faust* – BLB), Alex Halka (*Mefistofel* – TGST), Miriam Gronau (*Mefistofel*), Cornelia Heilmann (*Mefistofel* – BLB), Hannes Höchsmann (*Wagner* – BLB), Andrea Nistor (*Margareta* – TGST), Cornelia Heilmann (*Marta* – BLB), Iosif Csorba (*Valentin, Hubert, Împăratul, Philemon* – TGST), Ramona Olasz (*Hannchen, Baucis* – TGST); Miriam Gronau, Cornelia Heilmann, Andrea Nistor, Ramona Olasz, Iosif Csorba, Alex Halka (*Corul*). Premiera în Timișoara: 1 octombrie 2009. Premiera în Bruchsal: 4 februarie 2010.**

Carmen MIHALACHE

Cu energie proaspătă şi vervă spirituală

După ce, timp de mai mulţi ani, Edmond Rostand nu a mai fost jucat pe scenele noastre, faimosul autor al lui *Cyrano de Bergerac* rămânând uitat în vreun colţ de bibliotecă, nişte tineri năzdrăvani au început să-l revizitezee. A fost întâi încântătorul spectacol semnat de Vlad Massaci, în 1998, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, apoi alte două producţii studenţeşti de la UNATC „I.L. Caragiale" din Bucureşti, ambele fermecătoare. Am văzut-o pe cea din urmă, în regia lui Alexandru Dumitru Mâzgăreanu, la Gala Vedetelor 2009 de la Buzău, unde comedia ***Romanţioşii*** a fost prezentată în concurs, la secţiunea „Vedeta de mâine". Aşa cum era reprezentat, cu o prospeţime plină de savoare, textul părea că beneficiase de o intensă terapie anti-aging, cea mai recentă promisiune în materie de elixir al tinereţii, nelipsită din toate campaniile publicitare ale firmelor de cosmetice şi clinicilor de chirurgie estetică de pe întreg mapamondul.

Reprezentaţia avea loc într-un club, la Pub T'essence, printre spectatori cam de-o vârstă cu interpreţii, dar şi cu unii mai copticei, cu toţii lăsându-se totalmente seduşi de verva spirituală a punerii în scenă, spumoasă ca o veritabilă şampanie franţuzească. Într-un decor ce figurează „o idee" de zid, despărţind moşiile celor doi bătrânei hachiţoşi şi manipulatori, care vor să-şi rostuiască odraslele, se desfăşoară un joc modern, fin *comme une guipure*. Eroii poveştii de dragoste romanţioasă sunt *Sylveta* şi *Percinet*, interpretaţi de Irina Drăgănescu şi Vlad Udrescu. Ei reanimă cu haz năstruşnic, subţire, peripeţiile şi dilemele celor doi amorezi livreşti care se cred victime ale duşmăniei dintre taţii lor, întocmai ca în *Romeo şi Julieta.* În *Sylveta*, Irina Drăgănescu e graţioasă şi petulantă, plutind ca un fluture, care scoate însă, din când în când, un acuşor de viespe, persiflând lucrurile. Un joc distanţat, tincturat de ironie are şi Vlad Udrescu, un *Percinet* când înduioşător, când amuzant. Bine conduse sunt şi personajele părinţilor „tirani", în realitate nişte bonomi paşnici, ticăiţi, cu nevinovate tabieturi şi chef de joacă, *Bergamin* şi *Pasquinot* fiind întruchipaţi, cu abilitate, expresiv, de Gabriel Costin şi Şerban Gomoi, în două compoziţii reuşite, truculente.

Spadasinul cu minte brici, *Straforel*, „le meneur du jeu", şi-a găsit în George Albert Costea un interpret excelent. Cu un fizic special, anti-vedetă, micuţ, cu aparenţă fragilă, actorul are şarm, versatilitate şi o remarcabilă inteligenţă scenică. În *Straforel,* el cucereşte prin aplomb, ingeniozitate, evoluând sclipitor, ca un funambul pe sârma unei sprinţare parodii, cu haz dulce-amărui. Asistenta lui este Sorina Ştefănescu, activă, promptă în reacţii, eficientă.

Regizorul Alexandru Dumitru Mâzgăreanu a lucrat bine cu actorii, reglând minuţios întreg mecanismul spectacolului, care se desfăşoară în ritmul unui adevărat balet (coregrafia e semnată de Attila Bardas). Din *Romanţioşii* de-acum un secol şi ceva a ieşit astfel o montare modernă (fără actualizări forţate), vivace, plină de graţie şi bun-gust, într-o cromatică pastelată (scenografia îi aparţine Georgianei Săvuţă, autoare şi a frumoaselor costume), transmiţând sentimente tonice, luminoase.

Constanța POPA

Oroarea cotidianului

Într-un interviu publicat în luna aprilie a.c. la rubrica de cultură a *Jurnalului de Chişinău*, Veaceslav Sambriş, realizatorul spectacolului *Şefele*, proaspăt lansat de Teatrul „Eugène Ionesco", comenta astfel primul său proiect regizoral: „Piesa este despre trei femei pensionare, părăsite de Dumnezeu, care cred că mai pot nutri iluzii de dragoste, despre oroarea cotidianului".

Acum, după ce am văzut spectacolul, îmi dau seama că această remarcă nu explică decât o parte din esența piesei dramaturgului austriac Werner Schwab, dar, în acelaşi timp, mă întreb dacă nu cumva anume pornind de aici poate fi găsită cheia potrivită de interpretare.

„În closete trebuie atârnată o fotografie a preşedintelui"

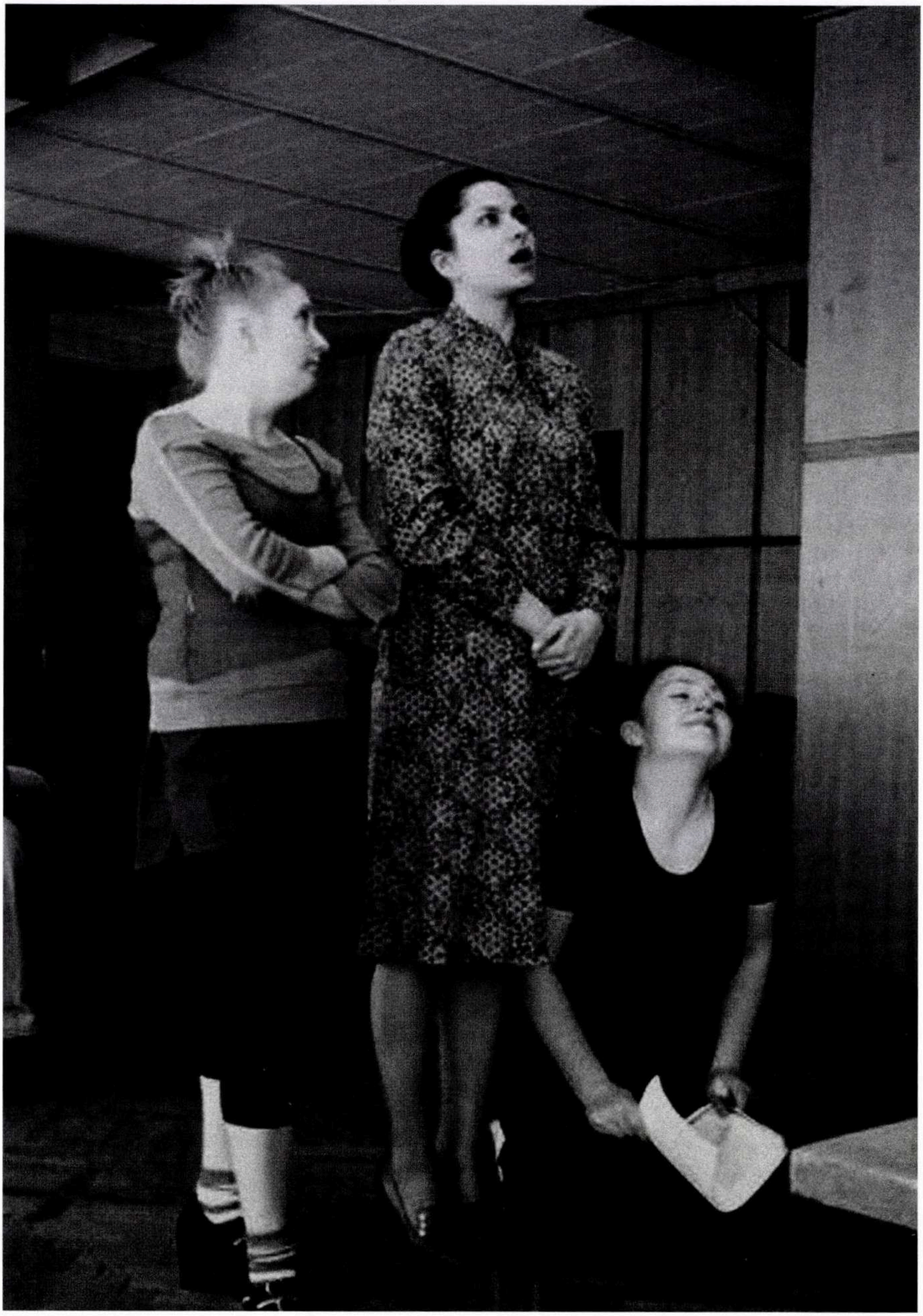
Alegerea acestui text contemporan controversat, scris de un autor la fel de controversat în spațiul cultural european, nu putea da naştere unui spectacol cuminte, care să placă tuturor categoriilor de public. Direcția teatrului a riscat atunci când a decis să marcheze cu premiera piesei ***Şefele*** trecerea în noul sediu. Precizăm că „ionescienii" s-au mutat într-un final la Centrul de agrement „Moscova" oferit, ce-i drept, de guvernarea comunistă.

De ce însă atâta vâlvă în jurul acestei piese? Ce anume suscită nervozitatea anumitor spectatori? Limbajul extrem de „colorat", cu numeroase referințe şi aluzii la câteva procese fiziologice umane are asigurat un loc în topul nemulțumirilor unora. Apoi, teribilismul, dorința „inexplicabilă" de a concentra un întreg fir narativ în jurul excrementelor umane, de a construi situații dramatice în latrine şi monologuri despre curățarea manuală a closetului, asta nu ar mai putea ierta cei care ştiu exact ce este arta (neapărat frumoasă, nobilă şi plină de bunătate). În sfârşit, atacurile repetate la valorile religiei (la un moment dat, unul dintre personaje spune: „Wotila este de părere că în closete trebuie atârnate o cruce mică sau o fotografie a Preşedintelui, aşa ca în şcoli") şi diferența inacceptabilă între discursurile evlavioase ale eroinelor şi comportamentul lor desfrânat ar pune capac la toate.

Lăsând gluma la o parte, textul lui Schwab este, într-adevăr, greu digerabil deoarece explorează zone sumbre, sordide ale existenței omeneşti, deoarece subiectul şi discursul sunt duse la extreme, deoarece autorul nu vrea să împace pe toată lumea, mizează pe un public care vine la teatru nu pentru a se relaxa şi care nu crede că arta trebuie în mod obligatoriu să respecte canoanele moralității şi ale bunului simț. Pe de altă parte, *Şefele* nu reprezintă doar rezultatul unei revolte împotriva superficialității. Este, în primul rând, povestea a trei femei bătrâne, bigote, perverse, singure, nefericite.

Trei actrițe de forță

Erna (Dana Ciobanu) este autoritară şi ipocrită; *Grete* (Irena Boclincă) – uşuratică, trecută prin experiența unui incest în familie; *Mariedl* (Maia Grosu) – pură, naivă, trăieşte cu convingerea că desfundând latrine cu mâna goală îi ajută pe oameni şi îşi cinsteşte credința. Trei ființe îşi petrec împreună măruntele vieți, vorbesc despre nimicuri, se ceartă, se împacă, se consolează una pe alta, se acuză



reciproc. Părăsite de copii, fără nicio şansă reală de a schimba ceva în cursul destinului lor, ele visează. Nutresc, vorba lui Sambriş, iluzii de iubire: Erna, pentru măcelarul Wotila, Grete – pentru imaginarul Freddy, iar Mariedl – pentru prezenţa lui Doamne-Doamne. Poate că visele eroinelor sunt murdare, bolnave, dar asta nu le ştirbeşte din forţă sau sinceritate. Toate trei personajele construiesc o poveste comună, iar fiecare dintre ele se concentrează asupra direcţiei care o priveşte direct (observaţi tehnica de „teatru în teatru"). La un moment dat, fanteziile erotice ale lui Erna şi Grete sunt întrerupte de Mariedl. Aceasta se supără pe prietenele ei că n-o lasă să vorbească, deturnează povestea, punându-le pe celelalte „şefe" în faţa celor mai îngrozitoare şi mai ascunse spaime şi închipuindu-se pe sine ca un fel de eretică Fecioară Maria. Într-o atmosferă de amestec haotic al imaginarului cu realul, de ritual macabru, Erna şi Grete o ucid pe Mariedl. Visul se sfarmă.

Veaceslav Sambriş a ştiut ce actriţe să aleagă şi cum să lucreze cu ele. Dana Ciobanu şi Irena Boclincă (absolvente ale promoţiei 2008, Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, clasa de actorie a lui Nelly Cozaru) sunt la primele lor roluri de amploare la „Ionesco", dar jocul lor are precizie, siguranţă de sine, dezinvoltură. Maia Grosu face parte de mulţi ani din trupa lui Petru Vutcărău (cel mai important rol al ei de până acum pare a fi cel al elevei din *Lecţia*), dar s-a explorat prea puţin până acum din potenţialul acestei actriţe. De aceea, prestaţia sa din „Şefele" provoacă o adevărată explozie de emoţii, Mariedl a Maiei trece de la optimism la amărăciune, de la naivitate oarbă la cea mai crudă luciditate.

„Sufletul e fericirea mea"

Regizorul a putut să gradeze tensiunea, să confere identităţi pregnante fiecăreia dintre eroine, să se joace cu dimensiunile realului şi ale imaginarului din text şi să provoace culminaţia din final. Sambriş semnează şi scenografia spectacolului, el creează un decor minimalist, unde fiecare element îşi are justificarea şi utilitatea lui, preferând să dea cât mai multă libertate de mişcare actriţelor.

„Sufletul meu este fericirea mea, dar din păcate sufletul ăsta e al naibii de înăuntru", spune Mariedl. Corpul însă, stă la vedere, mult mai lesne de înţeles şi de mulţumit. Sufletele noastre se ascund din ce în ce mai adânc. Ce ne facem dacă într-o bună zi ni le vom pierde? Ce vom produce atunci, în afară de excremente?

Cornelia DONŢU

A lătra sau a nu lătra

La ultima şedinţă din stagiunea recent încheiată a Atelierului de Dramaturgie Contemporană al Teatrului Naţional „Mihai Eminescu" din Chişinău a avut loc lectura unui text inedit al Irinei Nechit, ***Câinele poet***. Formula de prezentare, propusă de tânărul regizor Sava Cebotari, a fost cea a unui monospectacol de poezie, cu elemente de dramaturgie. Protagonistul acestui spectacol-lectură, Artemie Oleacu, proaspăt absolvent al Academiei de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, a realizat o performanţă actoricească, reuşind în cele câteva zile de

repetiții, care se oferă de obicei actorilor implicați în lecturile Naționalului, să contureze două personaje – *Câinele poet* şi *Criticul* (de fapt *Adversarul*) acestuia, imaginând o confruntare vehementă dintre cei doi rivali pe tărâmul literelor, dialogul dintre ei fiind, de fapt, un conflict între diferite principii artistice, redat cu sarcasm, cu un simț acut al revoltei şi cu o pasionantă declanşare a unei energii scenice caracteristice tinereții. Artemie Oleacu nu doar a citit foarte răspicat şi pe alocuri violent versurile Câinelui poet, dar a şi jucat unele situații dramatice, a exagerat unele stări, prin gesticulație şi mişcare, receptiv la sugestiile regizorului şi inventiv la rândul său, iar în unele scene chiar a lătrat sau a încercat să imite urletul câinilor autohtoni. Tonalitatea lecturii a fost una stridentă, agresivă, fapt ce a determinat-o, de pildă, pe Lucreția Bârlădeanu să spună în cadrul discuției de după reprezentație că recitalul i-a provocat o nervozitate, un disconfort spiritual. Constantin Cheianu salută prezența poeziei în atelier, dar consideră că structura monospectacolului nu e integră, ci eclectică. Mihai Poiată, de asemenea, are rezerve față de subiectul *Câinelui poet*, căruia i-a reproşat că nu e bine închegat şi nu ar avea deschidere spre publicul larg. Mihai Fusu, felicitându-i pe regizor şi pe actorul-protagonist pentru curajul de a aborda poezia basarabeană şi pentru scene impresionante precum lectura poemului *Năluca* şi proiectarea unui film cu portrete ale poeților noştri pe un ecran alb (fotografiile sunt semnate de maestrul Nicolae Răileanu), a remarcat totodată că spectacolul poate fi amendat pentru „lipsă de consistență".

Tocmai lipsa noastră de consistență e pusă pe tapet în această încercare de monospectacol cu tentă de manifest literar, a accentuat Valentina Tăzlăuanu, referindu-se la perspectiva neaşteptată prin care tinerii artişti au atacat autosuficiența şi somnolența, proprii mediului nostru cultural. „Să nu privim prin ochelari fumurii ceea ce ni se pare neobişnuit. Pentru mine a fost interesant să urmăresc o reprezentație atât de agitată", a adăugat Valentina Tăzlăuanu. „Vă spun atât: poate fi!", a intervenit, foarte laconic, Val Butnaru. „Eu cred că spectacolul e despre viața de câine a poeților de la noi", a spus Marcela Benea, care a găsit şi o afinitate a recitalului cu inocența şi naivitatea poeziei *Cățeluş cu părul creț*. Călina Trifan a vorbit despre îndrăzneala de a ridiculiza umilința poetului şi de a persifla stilul emfatic al unor versificatori basarabeni. Totuşi, a observat Călina, dezbaterea literară din *Câinele poet* se adresează unui public restrâns. Ați nimerit nota, e amuzantă îmbinarea dintre lătrături şi poezia naivă, dar pentru ca spectatorii, deprinşi cu poezia proastă de la noi, să guste acest mixaj, trebuie să îngroşați culorile; privind spectacolul, mi-am amintit de teatrul Poetic al lui Andrei Vartic, care era un fel de câine sanitar ce stătea la straja poeziei de valoare, a menționat Nina Negru. Nu e doar o lectură, e aproape un spectacol, original, expresiv, trebuie să-l arătați în mai multe săli, să-l duceți şi la festivaluri, a declarat Larisa Turea. Iar Anatol Durbală, fost profesor al celor doi tineri artişti care au studiat la Academie, a mărturisit că cele văzute l-au impresionat, că merită toată susținerea această formulă a tinerilor actori de a promova poezia basarabeană, care vine spre public cu o ofertă atât de bogată. Colegii de facultate ai celor doi realizatori ai lecturii, la rândul lor, i-au felicitat pentru această reprezentație curajoasă şi ingenioasă.

Reamintim că poeziile din spectacolul-lectură *Câinele poet* aparțin Irinei Nechit, iar replicile şi comentariile *Criticului* au fost scrise de autoare în colaborare cu Sava Cebotari şi Artemie Oleacu, doi dintre cei mai talentați absolvenți ai Academiei de Muzică, Teatru şi Arte Plastice.

Zilele Culturii Israeliene

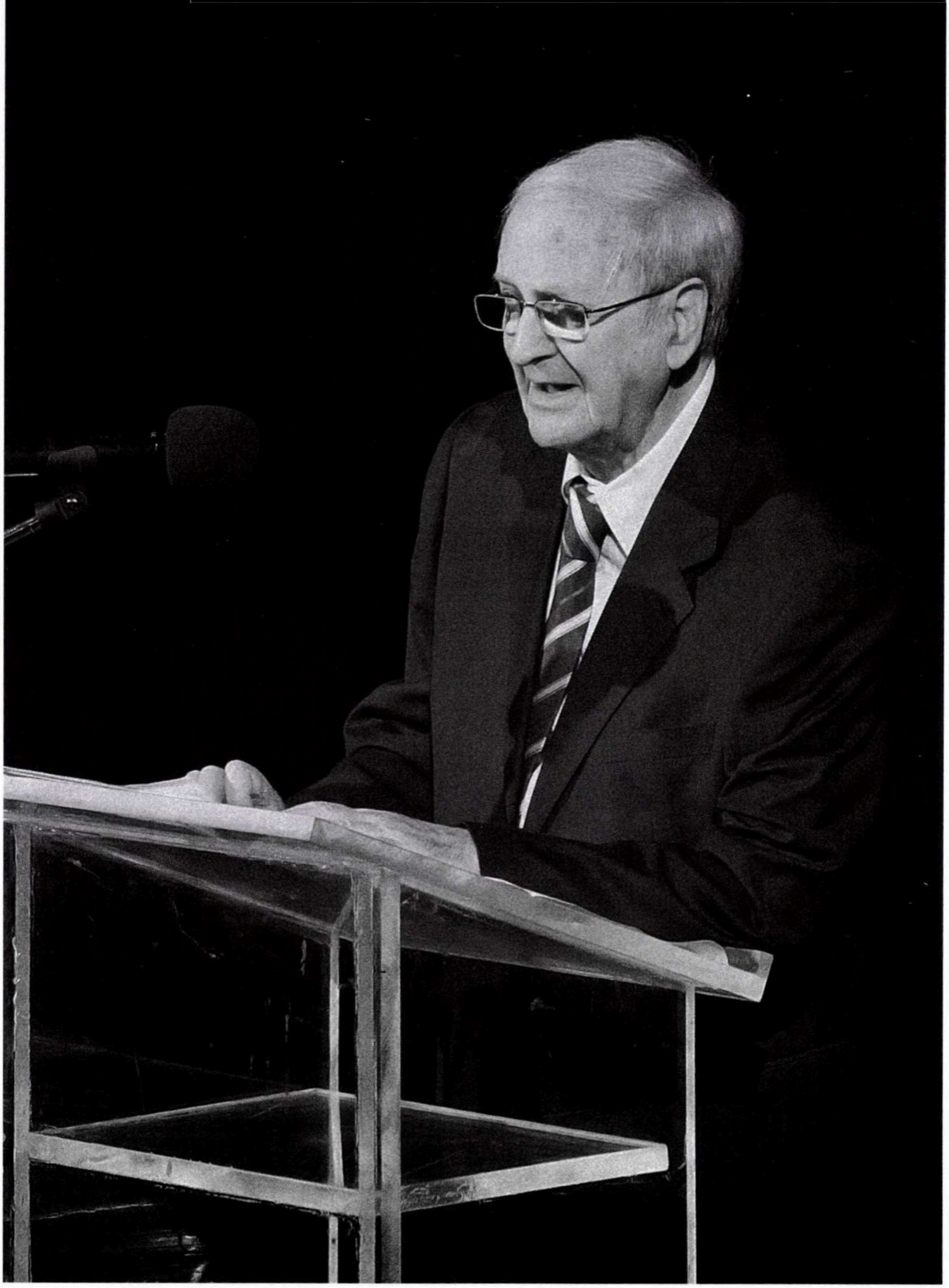
Între 20 şi 23 octombrie, Teatrul Odeon s-a lăsat vizitat, impregnat, contaminat de cultura... israeliană. După cehi, olandezi, maghiari, polonezi, *programul odeon.art*, ajuns la episodul 5, ne-a împrietenit mai bine cu cei pe care credem că-i cunoaştem ca... pe propriile noastre buzunare, pur şi simplu pentru că atâția artişti evrei s-au întors în teatrele noastre şi continuă să joace ori să monteze aici, ori pentru că actori născuți în România sau care şi-au făcut debutul în profesie aici au emigrat şi au reuşit frumoase cariere în Israel. **Lia König**, reprezentanta celui de-al doilea curent, a fost, de altfel, vedeta absolută a seriei de evenimente (vezi interviul nostru din pagina 146), organizate de Teatrul Odeon şi Ambasada Statului Israel. Recitalului extraordinar pe care l-a oferit marea actriță unei săli pline-ochi, i s-au adăugat întâlniri cu genuri artistice în care excelează spiritul creator ebraic: un minunat, când stenic, când nostalgic, concert de muzică tradițională susținut de Emil Aybinder Quartet & Hanny Livne (Tel Aviv), precum şi un spectacol de dans contemporan, intitulat *32 minute de dragoste*, „irosite" în folosul nostru de Amit Goldenberg şi Yaara Dolev (Tel Aviv).

Cu profesorul **Andrei Strihan**, doctor în estetică, de care îşi amintesc cu mult drag atâtea generații de absolvenți ai Institutului de Teatru din Bucureşti (1950–1976), ani de zile profesor şi la Facultatea de Arte din Tel Aviv, autor a numeroase cărți şi studii de teoria şi istoria teatrului publicate în Israel, Franța, Germania, Marea Britanie, Brazilia, Italia, Chile şi România, vă veți mai întâlni în paginile revistei, întrucât urmează să publicăm conferința despre teatrul israelian de azi pe care a susținut-o la Odeon.

Deocamdată consemnăm cea dintâi colaborare dintre Fundația Culturală „Camil Petrescu" şi Teatrul Odeon prilejuită de editarea antologiei ***Dramaturgi israelieni de azi***, întreprindere la care ne-au ajutat cu generozitate atât Ambasada Statului Israel, cât şi Institutului Israelian de Teatru (Teatrul Cameri din Tel Aviv). Acesta din urmă ne-a pus la dispoziție mai multe texte contemporane, citite şi selectate competent de Ada-Maria Ichim, căreia i-a revenit şi plăcuta sarcină de a traduce cele cinci piese reținute în antologie. Poeta Ioana Ieronim (ea însăşi o admirabilă traducătoare) a prefațat volumul, unul de referință judecând după valoarea numelor propuse: **Hanoch Levin**, **Joshua Sobol**, **Edna Mazya**, **Hanna Azoulay-Hasfari** şi **Savyon Liebrecht**, dar şi după aceste rânduri introductive ale colaboratoarei noastre: „Veritabil mozaic de teme şi forme estetice, antologia ***Dramaturgi israelieni de azi*** reflectă bogata şi complicata lume a Israelului prin cinci piese exemplare din creația unor dramaturgi de vârf. Textele punctează câteva dintre liniile de forță ale preocupărilor, obsesiilor, stărilor de fapt în Israelul de astăzi: statul, care există de puțin peste 60 de ani, al unui popor milenar; o societate a dezbaterilor vii, tensionate, sub presiune, o societate de extraordinară mobilitate, unde mai nimic nu este de la sine înțeles. Sunt texte în care distingem nuanțele unei lumi, vedem lupta cu propriii demoni, fondul generos, clarvăzător, umanist şi înțelept al unor importante voci creatoare."

Antologia – al 11-lea titlu din seria „Dramaturgi de azi" editată de Fundația „Camil Petrescu" – a fost lansată pe 23 octombrie, cu un spectacol-lectură. Angela Ioan, Elvira Deatcu, Cătălina Mustață şi Paula Niculiță le-au interpretat pe cele patru surori din piesa ***Ziua Iertării*** de Hanna Azoulay-Hasfari, într-un soi de

Profesor Andrei STRIHAN



Cătălina MUSTAȚĂ şi Paula NICULIȚĂ

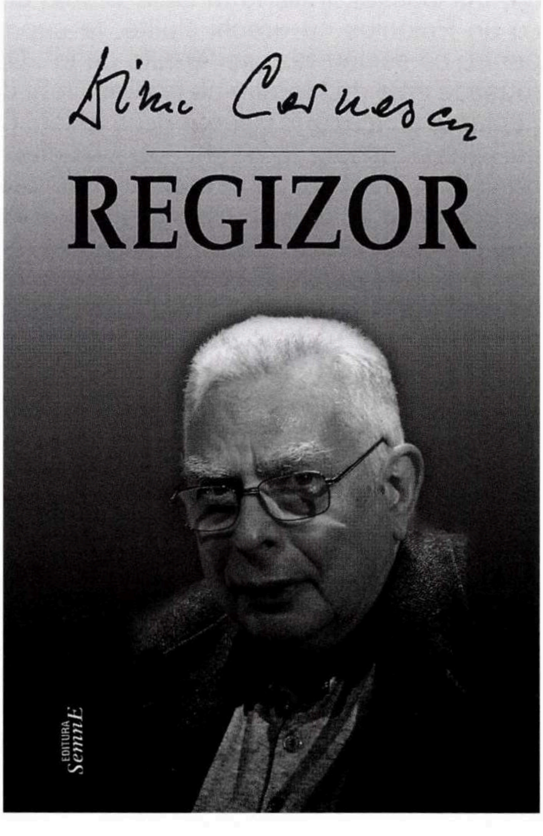
aproape-spectacol, pe cât de atractiv sub raport vizual, pe atât de deconcertant ca realizare. Ignorând în mod deliberat didascaliile şi, mai ales, nevoia delimitării spațiilor de joc, regizoarea Mara Roşu, absolventă a Facultății de Teatru din Cluj, a propus propriul ei decupaj, din care nu lipseau proiecțiile video (şi asta nu doar pentru că, în piesă, aparatul de filmat joacă un rol important), dar a ambiguizat peste măsură nivelul de bază (strict narativ) al textului, pierzând pe drum, în fond, însuşi sensul lecturii. Publicul n-a părut totuşi dezamăgit. În *Ziua Iertării*, piesă scrisă în perioada 2000–2002 (titlul original: *Slihot*), Hanna Azoulay-Hasfari, dramaturg şi scenarist remarcabil, renumită actriță israeliană de teatru şi film, „oferă – după cum scrie Ioana Ieronim în prefață – un *close-up* plin de umor şi culoare al dinamicii vieții israeliene de azi. Dispariția mamei tocmai de Iom Kipur – când familiile se reunesc – le adună în casa părintească pe patru surori risipite de ani de zile. Ele nu mai ştiu prea bine tradițiile sărbătorii (şi oricum îi pierd sensul de căință şi iertare), în schimb vechile lor exasperări şi gelozii au rămas intacte, au înghețat în timp şi ies la suprafață exploziv. Piesa vorbeşte despre familie ca teren ireductibil de iubire şi insuportabilitate, dar şi despre tema – şi teama – zădărniciei, a ratării, a vulnerabilității. Viețile «de telenovelă» ale personajelor sunt scanate necruțător de ochiul unei camere de filmat folosite de sora cea mică. *Ziua Iertării* poate fi privită şi ca ciné-vérité, autoficțiune, montaj de «trăire» şi «mărturisire» – un instrumentar pe care scriitoarea îl foloseşte cu dezinvoltură." Am recurs la un citat dezvoltat, dar şi lămuritor, tocmai pentru a sugera potențialul extraordinar al piesei. Ca şi celelalte texte din antologia *Dramaturgi israelieni de azi* şi acesta va avea, sunt sigură, o carieră lungă pe scenele noastre. (Andreea DUMITRU)

CARTEA DE TEATRU

Constantin PARASCHIVESCU

Metteur en page

Într-o lucrare de Vampilov, piesă sau nuvelă, nu mai ştiu, era o expresie – „metteur en page" pentru paginatori, prin asociaţie cu „metteur en scène" pentru regizori. Dinu Cernescu, regizor, publică la Editura Semne o carte chiar cu acest titlu eliptic, ***Regizor*** (2009) şi devine, prin reflex, *metteur en page* sau, cum pronunţă un personaj neaoş, „metranpaj"... O carte de mărturii, mai mult orale, pentru că nu e concepută pe o structură strict memorialistică, ci pe o destăinuire liberă de date şi evenimente biografice, într-o suită cronologică. Asemeni unui CV dezvoltat, cu precizări şi unele explicaţii când autorul a simţit nevoia să le dea, nu nepărat când le-ar fi presupus relatarea. Începutul e chiar tulburător, cu amintirea cea mai importantă, care le-a schimbat, lui şi părinţilor săi, cursul vieţii într-o noapte de septembrie 1949, când tatăl lui, generalul de aviaţie Alexandru Cernescu, a fost arestat. El şi mama sa au fost apoi daţi afară din casă, au găsit adăpost la un unchi; dânsa, profesoară, dădea lecţii de franceză ca să trăiască amândoi.



Domnul Dinu Cernescu a fost părtaş la cursuri cu „generaţia de aur" de actori, deşi primul an de regie l-a făcut la secţia noastră... de critică. Coleg de clasă cu David Esrig, Dan Alecsandrescu şi Dumitru Cihodaru, primul şi ultimul angajaţi la televiziunea abia înfiinţată, Dan Alecsandrescu la Oradea, iar el la Craiova cu un grup consistent din „generaţia de aur". Luat de asistentul Vlad Mugur acolo pentru câteva minunăţii artistice şi revigorarea, la propriu, a colectivului. Spectacolul său de diplomă a fost celebrul *Peer Gynt* de Ibsen la Studioul Casandra, cu Florin Piersic şi Leopoldina Bălănuţă în principalele roluri. La Craiova a montat nu mai puţin celebra comedie *Gâlcevile din Chioggia* de Goldoni, jucată şi pe lacul principalului parc al oraşului, pe un ponton improvizat, cu personajele ivindu-se din bărci. „La început, viaţa era destul de amuzantă la Craiova, pentru că se desfăşura în doi timpi: erau

repetițiile, care durau şi o zi întreagă, şi după aceea se mergea în grup să se mănânce în oraş", zice dânsul. [...] „Vlad era un om cu totul deosebit şi exercita asupra noastră o influență şi o fascinație absolut extraordinare". A fost adus apoi, de Sică Alexandrescu, ca asistent al său de regie la Naționalul bucureştean şi, după un timp în care n-a mai montat nimic („perioadă de abstinență regizorală şi de presiuni academice"), trece la Teatrul Regional nou înființat, unde director artistic venise Vlad Mugur. S-au realizat câteva spectacole valoroase atunci, Dinu dând liber fanteziei pentru unele înscenări moderne, „explozive, populare" (*Millo Director* şi *Iaşii în carnaval* de Alecsandri, *Mielul turbat* de Baranga, *Dracul uitat* de Jan Drda ş.a.).

„Anii şaizeci au fost deosebit de benefici pentru mine, scrie Dinu Cernescu; sunt anii întâlnirilor importante din cariera mea: Televiziunea, Ştefan Iordache şi Parisul". La televiziune a realizat un prim spectacol cu *Neînțelegerea* de Albert Camus, cu o distribuție de excepție – Eliza Petrăchescu, Olga Tudorache, Gheorghe Dinică, Emmerich Schäffer, Anca Roşu (dar nu în 1964 cum declară dânsul, ci în 1965). Pe Ştefan Iordache l-a descoperit la absolvire, la Casandra, într-un spectacol, şi a simțit că sub liniştea lui aparentă şi sub eleganța gesturilor „clocoteşte o nebunie de energii". Descoperise, zice, actorul care i-a marcat o parte importantă din carieră, fiind *Don Juan* la televiziune, *Regele* în *Viziuni flamande* de Michel de Ghelderode şi *Hamlet*, celebrul spectacol din 1974 de la Teatrul Nottara. Privitor la acesta din urmă dă unele indicii în legătură cu propria concepție, cu situarea într-un spațiu „propice şoaptei, spionajului, violenței, crimei" (şi, într-adevăr, intrând în Sala Studio de la Nottara, învăluită în pânze negre şi cu un Polonius cu urechi ciulite, te cuprindeau fiori) şi un Hamlet trădat de toți, pentru că societatea „se fereşte de el". Dă unele referințe despre scena cu duhul (pusă la cale de Horațio cu prietenii lui), despre Ofelia şi falsa ei nebunie („martor neplăcut al acuzării"), scenele cu actorii („ei sunt duhul") şi scena duelului („cursa pe care o întinde, la rândul lui, Claudius lui Hamlet). Dar cine sunt aceşti protagonişti, în afară de cel investit cu rolul titular, nu ştim. Domnul Dinu nu ține să ne spună, ca şi la alte spectacole unde uneori pomeneşte un interpret, doi, de cele mai multe ori nu. Şi dacă ne dă unele indicii de concepție, sigur că am fi curioşi să ştim cine au fost Regele şi Regina, Ofelia, Polonius (uite, eu am văzut spectacolul, dar nu mai ştiu cine a fost Horațio...). Parisul, pe care-l cunoştea bine în prealabil „stradă cu stradă, din cărți şi poveşti", l-a trăit ca o beție când a ajuns în 1969, „nu l-am vizitat, l-am trăit". Şi a trăit şi o fantastică întâlnire cu Salvador Dali, fixată pentru una din zile când, ajuns în celebrul apartament de hotel al pictorului, s-a văzut față în față cu el şi cu... 30 de reporteri străini.

Uneori ne duce până la cineva, sau ceva, cu lux de amănunte al drumului sau etapelor parcurse, şi ne lasă în suspensie când ajunge (la Moscova, de pildă, spre Ion Druță). Dar tot cu amănunte spontane, ivite într-o relatare despre alte cele, dă o sugestie despre ambianța şi moravurile vremii, despre unele episoade, „gândacii culturali" ai cenzurii etc., descrie cu talent unele metropole unde a fost în turneu cu diferite spectacole şi nu numai, Tokyo, de pildă, vizitat o lună, „un balet continuu [...] unde orice imagine este multiplicată cu ea însăşi de sute şi de mii de ori". Personalitatea unor oameni de teatru e conturată inspirat, cu argumentele propriei experiențe (Eliza Petrăchescu, Leopoldina Bălănuță, directoarea Elena Deleanu, Fănuş Neagu etc). Nu face caz de cronici, nu se împăunează cu succesele. Relatarea e francă şi fluidă, o citeşti de parcă-l asculți, mereu sincer, discret uneori. Regreți doar lipsa de sistematizare a episoadelor, care face să

răsfoieşti la întâmplare paginile dacă vrei să revezi un pasaj. Chestie de elementară rutină pentru un „metranpaj"...

Cu un renume de prestigiu, preţuit de actori şi prieten cu personalităţi străine, cum a fost Jerzy Grotowski, Dinu Cernescu se autoevaluează cu sinceritate modestă. *„Vremurile au alunecat peste mine fără să lase urme adânci. Am trecut prin ani cu inconştienţa unui copil, timpurile mi-au marcat viaţa, dar nu mi-au lăsat în memorie decât fapte şi gesturi mici, nicidecum momente mari, importante, «istorice»".* Dar unele, totuşi, au fost, domnule Dinu, iar spectacolele montate în ultimii ani, care se mai joacă şi astăzi (*Titanic Vals,* la „Nottara", 2002; *Mamouret*, la Bulandra, 2006; *Sâmbătă, duminică, luni*, la TNB, 2007), dacă nu sunt chiar eveniment, sunt fără discuţie atestate publice de popularitate. Ultimele rânduri, de o luciditate tristă, ne exprimă parcă şi pe noi. *„Aştept să nu mai îmi fie frică de ziua de mâine. Aştept să treacă valul de murdării care se varsă prin televiziuni, ziare, politicieni, afacerişti, interlopi, toată această oroare care ne împroaşcă viaţa [...] Aştept să facem ca normalul să devină din nou normal".*

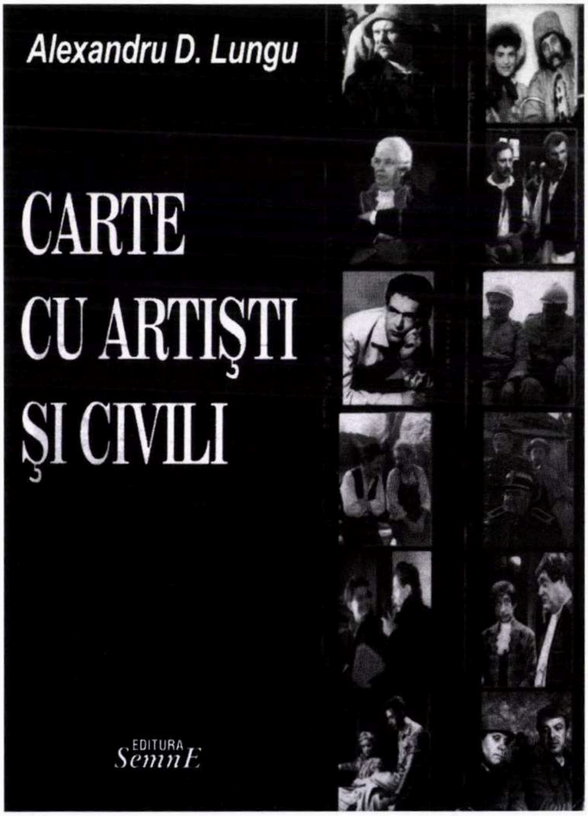
Când a primit, de fapt, premiul UNITER pentru întreaga activitate? În 2005, cum a menţionat în Teatrografie, sau 2006, cum apare pe coperta a patra? (în 2006, *N. red.*) În ce priveşte spectacolele de televiziune, semnalez în cunoştinţă de cauză că *Neînţelegerea* de Camus s-a difuzat în 14 iunie 1965 (nu 1964), *Prometeu* de Eschil la 22 septembrie 1970 (nu 1971) şi *Pogoară iarna* de M. Anderson în 1982 (nu 1981), iar după 1990, *Ce zi frumoasă* de Ghelderode şi, din nou, *Neînţelegerea* în 1991, *Titanic vals* de Muşatescu şi *Patima de sub ulmi* de O'Neill în 1992, *Ultima oră* – 1993, *Insula* – 1995 şi *Caut dog arlechin* de Ştefan Dimitriu (nu Dumitrescu) în 1997.

Cuvinte potrivite cu duh

Am primit un volum cu povestiri despre artişti, apărut la Editura Semne, în 2004, despre care nu ştiam. Nu ştiam nici despre harurile autorului (din păcate, nu demult, plecat dintre noi), la rândul lui artist, dar cu sclipiri de condei.16 volume publicate până la cel actual, ***Carte cu artişti şi civili***, cum citim pe o pagină de după coperta întâi. Artist?... „Adică de cel care merge pe funie şi scoate pamblici pe nas? ", se miră un octogenar din satul natal; „joc pe scenă... şi-aşa mai departe", răspunde răsfăţatul de două muze, Alexandru Lungu. Cunoscut actor de la Teatrul Mic, cu roluri mai mult ilustrative, aici cu iniţiala tatălui în semnătură, Alexandru D. Lungu. *„Ce-au jucat marii noştri artişti, publicul, în general, ştie", zice dânsul; mai puţin despre vieţile lor... Eu am îndrăznit să-i cobor pe unii dintre aceşti «Patriarhi» (cunoscuţi de mine) din amvoanele în care au slujit, în viaţă, spre o mai bună cunoaştere şi neuitare, sper!"* Patriarhi? Termen reverenţios despre colegii de breaslă cu răsunătoare creaţii în palmares, Ştefan Ciubotăraşu, de pildă, *„unul dintre cei mai mari boieri ai meseriei... meseria clădită pe schelă de catedrală",* Vasiliu-Birlic, „Stârpitura", sau Giugaru „Mitocanul" (porecle cu care se gratulau unul pe altul), „prinţul bigam" din dragoste pentru teatru şi film Florin Piersic, Iurie Darie, unul dintre bunii săi prieteni, „bărbat frumos, elegant, talentat..., iar ca o încununare a acestor calităţi, după ce că era atât de frumos, mai era şi serios", Mihai Mereuţă, *„un om de bunătatea pâinii făcute din grâu nou"* şi alţii. A debutat în literatură în 1960

cu un volum de nuvele, a mai publicat de-atunci până în 1990 trei, un roman, trei piese de teatru (una jucată la Teatrul Mic în 1972 – *A opta minune*, apoi la Arad şi Botoşani), patru traduceri din spaniolă (trei proze şi piesa, de asemenea jucată la Mic şi la Iaşi, *Cu cărţile pe faţă* de Antonio Buero Vallejo, înregistrată mai târziu de TVR). După 1990, două romane, un volum de povestiri, o piesă.

Născut într-un sat din nordul Moldovei, de lângă Botoşani, Alexandru D. Lungu a prins din adierile cărturăreşti ale meleagului miracolul cuvintelor potrivite cu duh şi miez, însuşirea portretizărilor inedite şi tolba de spirit viguros care-i face pe unii autori de literatură citiţi ca un balsam. Nu numai că relatează despre viaţa de culise a artiştilor, de cinstirea cu câte-un pahar de vin după spectacole, de turnee, farse colegiale sau filmări, dar o face cu aplicaţie pitorească şi spectaculoasă, mereu cu câte o muză în preajmă care îl îndeamnă la asociaţii năstruşnice sau veritabil poetice. Cu pixul lăcrimând când scrie despre doi regretaţi regizori de film, Mircea Veroiu şi Gheorghe Turcu, înmuiat în extaz când descrie priveliştea admirată cândva de primul în munţi: *„Nu de puţine ori l-am surprins admirând zeci de minute în şir vârfurile munţilor, albăstrimea cerului, câte-un nor alb ca un cuib de îngeri mângâind crestele ascuţite ale Negoiului, pădurea, iarba, într-o linişte meditativă, de parcă voia să le aspire cu totul şi să le depoziteze în el pentru totdeauna“.* Admiraţia pentru câte o fată sexy naşte în el echivalenţe neaşteptate – *„picioare lungi de fete care păşesc de parcă scriu pe asfalt“*; câteva raze timide de soare ivite printr-o spărtură de nori groşi, la o filmare la Cota 1400 în Bucegi, într-un martie îngheţat, păreau „nişte degete de femeie nepricepută, mângâindu-ne câteva secunde, ca din nou să dispară şi să te cuprindă menghina frigului“; înclinaţiile de trubadur ale lui Ti-Ti-Tică Răducanu (zice că se bâlbâia!?) îi inspiră o perlă de superlative – *„vocea lui părea mătase de aur care te-nvăluie cu fire şi parfumuri nebănuite“.* Expresii de originală savoare – „Din fericire, Vasile nu apucase să se chitrofosească“; complimentările de farmec colegial ale unei actriţe – „Ţuţurele, ţărănele“; formulări de ageamii – „dacă nu vă supăraţi, la ce teatru rulaţi?“, „noi, ăştia de rând, cu treaba, nu ca dumneavoastră, artiştii... frunza frăsinelui“. Celebra secvenţă a măturătorului din filmul *Telegrame*, când procurorul Giugaru îi trăgea la reconstituire trei palme zdravene, e relatată cu amănunte de tot hazul: cele trei palme ale lui Giugaru, „cât nişte capace de closet“, s-au multiplicat la filmare cu cinci prin dublele trase, „dar chit pe chit“, tot pe atâtea măturoaie a dat şi el în capul celor



prezenți (Giugaru, Ciubotărașu și alți vreo doi), „cu credință, cu convingere și cu entuziasm". Memorabilă farsa cu decretul de interzicere a mămăligii jucată lui Cornel Gârbea („lumea din jur din «mămăligari» nu ne scoate! Și, probabil, asta a fost și cauza decretului! Ai noștri au discutat, au chibzuit, au întors lucrurile ca pe mațul de cârnat, pe față și pe dos, și-au ajuns la concluzia... gata cu mămăliga!"). Are simțul tensiunii teatrale, cu răsturnări spectaculoase când o situație sau o vorbă ajung la paroxism, pe cale să declanșeze o reacție adversă, dar o suspensie de câteva clipe previne impactul nefast, cu o inspirație salvatoare; octogenarul din satul natal, care-l sfătuiește „să fii cuminte, că partidul ăsta...", își dă seama ce era să spună, se oprește și continuă senin: „îi bun, n-am ce zice că nu-i bun... da' să fii cuminte!"; nea Fănică Ciubotărașu, ovaționat dimineața în stradă la o filmare și deranjat din somn, iese pe balconul hotelului și tună „'Tu-vă mama-n c...!", dar, realizând gafa, i-a înghețat vocea, s-a recules, a desfăcut palma mâinii drepte – „mare cât o lopată de băgat și scos pâinea din cuptor" – și a trântit-o pe piept în dreptul inimii, continuând tot în tunet: „Că tare vă mai iubesc!"

De altfel, despre Ștefan Ciubotărașu – cu care are și oarecari asemănări la chip, dacă-i privim imaginea de pe coperta a patra – relatează în câteva episoade savuroase. Cu o primă descriere de o excepțională originalitate: „Lui Ștefan Ciubotărașu (pentru cei mai apropiați, nea Fănică sau bădia Fănică), Bistriță cu toane și genuni, Olt clocotitor cu nisipuri de aur, bivol cu soarele-n coarne, colos de furie și gingășie, Ceahlău al filmului și teatrului românesc (a făcut în amândouă peste o sută cincizeci de creații) îi plăcea să fie înconjurat de tineri, cărora el le zicea «mânji și mânzoaice»... Lumina lui de har... înțelepciunea amestecată cu hâtrenie, strângea în juru-i o sumedenie de învățăcei în ale teatrului și vieții. Unul dintre cei care i-au stat în preajmă a fost și subsemnatul." Și povestește cum se întâlneau actorii la restaurant după spectacole, cu nea Fănică mentor, drum zig-zagat pe la popasuri cu alte ispite bahice, pe unde cântă și Maria Tănase („Măiastra" îi spunea el), îndemn să cânte și mânzocul pe stradă, „Bădie, e târziu. Sculăm lumea", „Să se scoale! Ce, numai noi să fim treji?". Și mai târziu, o inexplicabilă izolare, cu o suferință mocnită în sine, când marelui artist i-a rănit prestigiul propriul său ginere care a rămas în Occident. „Și d-atunci – spune domnul Lungu – suferința care-și făcuse loc în el, suferință care, bănuiesc, i-a grăbit moartea, în august 1970 la șaizeci de ani, vârstă când abia se așezase pe șaua nemuririi. Stejarul falnic, bivolul cu soarele-n coarne, a fost doborât pe neașteptate de fulgerul sfârșitului!"

Personaj memorabil, de umor sănătos și suflet deosebit, bogat caracterizat, e buna sa colegă Jana Gorea, care nu cred că bănuia să joace cel mai cuceritor rol în paginile „țuțurelului" și nu pe scenă, – „colegă minunată, mare talent, cu haz debordant, de-o mărinimie și bunătate rar întâlnite, «mama răniților», cum o botezaserăm noi, plămadă sănătoasă, cu vigoare în trup și chef de viață, de taifas, de un păhărel. Căsătorită cu regizorul de film Gheorghe Turcu, apoi cu actorul Vasile Nițulescu și, la un moment dat, când „schimbase de doi ani prefixul cu patru", surprinzându-i cu vestea: „Țuțuricilor, mă căsătoresc!" Cu un doctor sau ce-o fi fost, zgârcit, prefăcut, meschin, pe care, după trei luni, când nu l-a mai răbdat – „că odată mi s-a ridicat sângele la cap, că m-am speriat și eu ce-i cu mine, ca să nu mai vorbesc de doctor, care cred c-a făcut pe el" –, l-a dat pe ușă afară. Și dacă *țuțurelul* se arăta cândva nelămurit de ceva, „Păi, caută să-nțelegi, că de-aia-ți dă statul salariu de intelectual, țărane!"

Cultivă comicul de limbaj, de situații și umor cu tona, de care se amuză copios. Despre „civili", mai puține, dar când o face e memorabil. Preotul din propriul sat, de pildă, e și el în căutarea unui „duhovnic", căruia să se spovedească; și-l află într-un

mirean, „Mielu Miții Crucii", cu care stă gard în gard, om în urechea căruia poți pune o vorbă, să fii sigur că n-o scapă prin gură! Cu piedică în vorbire, bâlbâială adică, dar ştie tot despre casa şi traiul popii cu coana preoteasă, care vrea să fie „cea mai-cea mai!... Ferească Dumnezeu să aibă una ceva şi ea să n-aibă... Aşa că tot cumpără şi cumpără", se destăinuie slujitorul bisericii: „Răspunde, mă Mielule... adică, ce n-are, ce-i lipseşte să fie fericită?" – „Ru-ru-ruşinea şi ca-ca-caracterul, părinte... Asta-i lipseşte!"

La șuetă cu domnul Sebi

Cu ***Arhivarul clipei*** (Editura Semne, 2009) actorul Eusebiu Ştefănescu – Sebi pentru colegi şi prieteni – ne invită la o „şuetă". Bine spune „arhivarul", fiindcă dumnealui, poate mai mult decât alți confrați, *înmagazinează* în memorie tot felul de întâmplări cu tâlc la care a fost martor sau părtaş. Şi bine spus „al clipei, întrucât întâmplările relatate nu sunt decât nişte *instantanee* care, ca în fabule, îşi expun subiectul cât se poate de concis, pentru o „morală" la urmă. Aşa cum se prezintă chiar prima relatare, „Laponul viril", unde însuşirea actoricească apare, dintr-un şir de situații cu haz, ca o miraculoasă mistificare. Adică, pentru a satisface cerințele erotice ale unei miliardare excentrice, care cere la Paris să petreacă la o casă de rendez-vous câte o noapte cu un lapon, o piele-roşie, un toreador, un cowboy, patronul a fost sfătuit să apeleze, contra unui onorariu consistent, la un actor care a jucat cândva la Comedia Franceză rolul unui lapon, acum fiind şomer. Şi cum după prima noapte doamna s-a arătat extrem de satisfăcută, actorul a fost rugat să se înfățişeze şi în celelalte identități. Extaziată şi mulțumită de performanțe, ea cere în ultima noapte, cu melancolia despărțirii, un simplu parizian. Actorul e rugat să se prezinte de data asta pe sine, ceea ce el refuză. „Nu pot, sunt impotent!" a zis el. Patronul rămâne perplex. „Cum impotent? Ai fost senzațional în toate înfățişările"; „Da, dar acelea erau roluri!" Scurtă demonstrație a puterii de sugestie a artei, căci, evident, pe cine mai interesează cum au fost nopțile cu doamna?

Cam aşa sunt şi celelalte aproape şaizeci de instantanee, de *clipe*, relatate de domnul Eusebiu, cu excepția a două dintre ele: prima – prefața scrisă de domnul Mircea Micu, în care îl prezintă „frumos ca un sonet", cum îl definea

o admiratoare; ultima – o mărturisire de iubire pentru profesoara Sanda Manu, care a salvat promoția lui de complexul Alexandru Finți acum patruzeci de ani şi i-a învățat să-şi ia destinul artistic pe cont propriu. O excepție apoi, cea mai scurtă, de patru rânduri, e-adevărat versuri, care îl are erou pe el însuşi: *„Pe miros cunoşti o floare / Păsărelul după cânt / Aurul după culoare / Pe Sebi după cuvânt: / Pass-parol!"* („Poker cu actori"). Bineînțeles că majoritatea sunt cu oameni de teatru, bineînțeles că unele se referă la actorii ploieşteni cu care a fost coleg. Toma Caragiu („cel mai mare actor de comedie al timpului"), Lupu Buznea (care vindea „artă" în hala mare a oraşului), Aristide Teică („un reper al umorului"). Şi mulți alții, numiți sau nenumiți. Ion Besoiu cu al lui câine Lae, care asistă la spectacole şi reacționează la scenele de comedie sau dramă, dând sau nu din coadă, George Constantin cu o fabuloasă demonstrație de concentrare, la o filmare, între replică şi expunere colegială, „gheparzii" filmului, Cozorici, Rauțchi, Pellea, Petruț (ultimul atrăgându-i atenția asupra unei indicații eronate a lui Sergiu Nicolaescu), Ştefan Mihăilescu-Brăila, un fenomen al teatrului românesc, bibanismul lui Dem Rădulescu şi chiar propria lui prezență într-un rol de Don Juan, visat de protagonista unei piese de D.R. Popescu („o hahaleră exemplară, poate cel mai realizat rol al carierei mele" – ?) etc. De-a dreptul impresionantă e evocarea regizorului care a străfulgerat cu magie scena românească, Aureliu Manea, „suferind de geniu travestit în boală clinică... pe care Dumnezeu l-a mandatat să inventeze încă odată teatrul"; fascinanta montare a *Anotimpurilor* de Arnold Wesker a lansat doi importanți actori, – Florina Cercel şi Ovidiu Iuliu Moldovan – şi domnul Eusebiu îşi declară admirația: „Era un exercițiu de magie, care te făcea să rămâi pironit în scaun după spectacol, aşa cum nu te poți desprinde dintr-un vis" („Cazul Aureliu Manea"). Îi fac cinste rândurile despre Dinu Săraru, care, ca director, zice dânsul, a creat „miracolul de la Teatrul Mic" într-o perioadă de vitregie ideologică, curajos, pătimaş, şi cu „respectul aproape idolatru pentru creația actorului".

Câteva fraze, câteva construcții lexicale şi o abilitate de expunere, fac să întrezărim un scriitor în paginile volumului. Care, uneori, surprind printr-o expresie – „Este pretutindenar" (regizorul Carol Corfanta, cică). Preluată, cred, pentru că e singulară. Dar domnul Sebi nu se avântă, poate n-are timp şi preferă să scoată din arhiva memoriei câte o pagină incitantă, ca pentru o şuetă.

Ion CAZABAN

1113 dramaturgi

Apariția unei istorii a dramaturgiei române, de anvergura şi competența celei realizate de Mircea Ghițulescu după decenii de lectură stăruitoare şi reflecții concentrate merita, credem, o dezbatere specializată, oricât de opuse ar fi punctele ei de vedere. Pentru că, dincolo de diversitatea previzibilă a criteriilor lor de apreciere, cartea lui Mircea Ghițulescu nu se lasă uşor cuprinsă în spațiul unor recenzii operative. Cele peste 900 de pagini, deşi pregătite de lucrări anterioare (de la *Alecsandri şi dublul său*, 1980, la *Istoria literaturii dramatice române contemporane*, 2000) ne cer un răgaz de asimilare pe măsura importanței lor indiscutabile. Dramaturgia originală, cu modalitățile, temele, stilurile şi rosturile ei deloc închistate, este înțeleasă

după obiectivele unui teatru care vrea să-şi dovedească mereu prezenţa în timp. Optica istoricului şi formulările lui sunt, de asemenea, ale celui care-şi face evident propriul său timp de reflecţie. Aflat într-un continuu *du-te-vino* comparativ între modele de creaţie teatrală distincte, frazele sale incită, imaginile au pregnanţă – fiind, uneori, chiar mai pregnante şi mai incitante decât piesele comentate. Scopul declarat este de a trezi un nou interes pentru o dramaturgie din ce în ce mai slab cunoscută. Nu odată, Mircea Ghiţulescu îşi formulează spiritual opiniile, încât vom acorda, fireşte, altă atenţie unei piese de la începutul secolului XIX, despre care ni se spune: „Pare o mistificare a lui Conachi, o pauză între două suspine după Zulnia, sau o glumă în trei la un pahar". O situaţie de viaţă, un comportament de epocă se ascund, fără îndoială, în replicile puse pe hârtie de boierul amorezat, tentat de comedie. Istoricul cercetător – totodată, să nu uităm, prozator exersat – participă intuitiv şi imaginativ, resimţind plăcerea unor posibile momente biografice. Pe Asachi, îl caracterizează surprins de „temenelele orientale moştenite de acest om european, format în Italia" – temenele pe care le va sesiza în „omagiile strecurate în scenarii câmpeneşti", prea conjuncturale pentru a mai fi reprezentate azi, eventual doar în parodie scenică (la fel ca alte „omagii", nu de mult cunoscute de noi toţi). Spre deosebire, un text al lui Iordache Golescu i se arată uimitor, didactic şi caustic, brechtian *avant la lettre*, putând da, şi în prezent, un viguros spectacol politic (cum a dat, de altfel, în regia lui Alexandru Tocilescu).

„Istoria" redactată de Mircea Ghiţulescu are o expresivitate pragmatică, năzuind, în fond, să transforme, când e cazul, numeroase texte scrise la noi, de-a lungul a două secole, dintr-o dramaturgie pasivă, uitată, într-una activă, prezentă în spectacole, prin viziunea regizorilor şi strădaniile interpreţilor. Pentru regizorul ce-l montează pe Alecsandri, imaginea exegetică a lui Despot şi Ciubăr Vodă, alcătuind împreună „un Ianus bifrons" ar putea stimula inedite rezolovări scenice. Ca şi piesa *Sânziana şi Pepelea*, considerată un „experiment" parodic singular pentru vremea sa, ce îşi dovedeşte perenitatea pe mâna unui regizor care ştie s-o citească (acelaşi Tocilescu într-o montare din studenţie).

Mircea Ghiţulescu străbate istoria dramaturgiei noastre, trecând dintr-o perioadă într-alta, urmărind formele în schimbare, aspectele caracteristice, resursele actuale – totdeauna, cu sensibilitatea şi preocupările contemporane nouă. Pentru stagiunile de formare ale teatrului nostru cult, nu-i scapă, desigur, ceea ce se întâmplă cu limba personajelor, iar observaţiile sale sunt, încă odată, capabile de interesante consecinţe în interpretare. La un Constantin Halepliu, limbajul se dovedeşte la „frontiera dintre româna veche şi româna secolului XIX". În satira *Iorgu de la Sadagura* a lui Alecsandri, apar problemele limbii de-atunci, între tradiţie şi neologisme, ducând la comicul lingvistic – nu de limbaj, se menţionează – pe care-l vom găsi rareori, în viitor, de pildă, tocmai la Marin Sorescu. Scos din uitare, Dimitrie Bolintineanu este comentat în toate aspectele tematice ale piesei *Mărirea şi uciderea lui Mihai Viteazul*, unde acest condotier medieval vorbeşte ca Garibaldi! Un anacronism pentru o actualizare voită sau involuntară? Actualitatea sau modernitatea sunt constant semnalate: la Bolintineanu (prin „cruzime şi senzualitate"), Hasdeu („simţul democratic" din *Răzvan şi Vidra*), Matei Millo (în localizarea *Prăpăstiile Bucureştilor*). Tranziţia de secol XIX o plasează, într-o amplă analiză, pe Coana Chiriţa „ridicolă în mod sublim". După alt salt social şi cultural, comediile lui Caragiale sunt puse sub semnul „civilizaţiei presei", fără a fi omise alte relaţii: cu texte, anterioare, ca *Iaşii-n carnaval* sau de mai târziu, Efimiţa fiind comparată cu Bătrâna din *Scaunele* lui Ionesco).

De obicei se istoriseşte subiectul piesei, mai amănunţit sau mai concis, analizându-se personajele în acţiune, prin faptele lor. Ca urmare, se scot *D-ale carnavalului* şi „mahalaua amorului“ din perimetrul strict autohton. Consideraţiile istoricului vor să depăşească înţelegerea restrânsă la spaţiul şi timpul didascaliilor sau de redactare a piesei. Se procedează prin trimiteri şi asociaţii percutante, peste timp, discutabile, poate, după unii, dacă n-ar fi, totuşi, comparatist posibile şi utile spre a da generalitate şi perenitate personajelor într-o eventuală interpretare. Pentru că, aşa cum am spus, principala dorinţă a istoricului este de a umple golurile şi a combate omisiunile nejustificate, şi asta se poate face, într-adevăr, prin viaţă scenică. Scriind despre Hagi Tudose ca „erou crepuscular“, e altceva decât comentariul pe linia unei descrieri naturaliste. Sau faptul că Vlaicu Vodă „apare astăzi ca un mare actor“, îl eliberează de sechelele (post sau neo) romantice de odinioară, făcându-ne să-l percepem prin prisma unor concepţii ulterioare, prin Evreinov sau Pirandello. Cu experienţa istorică dobândită de atunci încoace, „abia astăzi Doamna Clara trăieşte revanşa asupra lui Vlaicu. Dar poate că nu... Globalizarea şi europenizarea nu sunt în termeni de adversitate cu ceea ce Davila numea datină.“

Din perioada 1900–1945, piesele lui Ştefan Petică, ale lui Şt. O. Iosif şi D. Anghel, ar merita mai multă atenţie. Personajul masculin din *Solii păcii* poate fi interpretat ca un „Brand ibsenian“, prin care se distinge „hyperionismul eminescian atins însă de simbolism“. *Legenda funigeilor* ar da un atractiv spectacol nocturn cu posibilităţile electrotehnice de astăzi. Este perioada când H.G. Lecca scrie melodrame, vestind „ceva din dicţia secolului al XX-lea şi din neliniştea acestuia“. Tot pe atunci, Delavrancea reformează drama istorică, sub influenţa lui Shakespeare. Conexiunile culturale intervin permanant, dând relief, distincţie, personajelor. Piesele lui Camil Petrescu, „gânditor aflat în căutarea artei utopice de a nu greşi“, sunt riguros analizate, în funcţie de conceptele teoreticianului despre drama absolută şi regia concretă, despre adevăr şi realitate complexă, existenţă şi dogmă. Spre deosebire, Victor Eftimiu este definit prin disponibilitatea condeiului, ducând în toate manierele adoptate la o superficialitate care îl va face surprinzător de „obiectiv“ când va trata temele „rupturii istorice“ de la 23 august 1944. La Alexandru Kiriţescu, în *Gaiţele,* se subliniază „neobişnuita compoziţie sonoră [...] infernul sonor pe care-l teatralizează“; istoricul este sensibil aşa cum fusese mai înainte la „fondul sonor caricatural şi interjecţional foarte spectaculos“, descoperit la Iordache Golescu. Teatrul poetic al lui Lucian Blaga, prea puţin jucat, este însemnat de „cunoaşterea prin adâncirea misterului [...] configurarea unui univers precreştin“. Într-o anume filieră de „stilizări postblagiene“, vor fi piesele lui Radu Stanca. Alţi dramaturgi interbelici: V.I. Popa cu „contradramele“ sale, Mircea Ştefănescu cu „vodevilul renovat“, G.M. Zamfirescu, Tudor Muşatescu, Mihail Sebastian, sunt incluşi în categoria unui „teatru pentru toţi“.

În perioada 1945–1990, se petrece modificarea dur impusă, a situaţiei dramaturgiei noastre. Dispar mulţi autori, fie decedaţi, fie condamnaţi la tăcere. Tematica repertoriului trece printr-o drastcă schimbare, sub ochiul bine ştiut al cenzurii. Sunt enumerate principalele teme ce decurg din programul partidului la putere, din directivele la ordinea zilei: „reflectare“, „demascare“, „comandă socială“ – dar şi încercările, mai mult sau mai puţin reuşite, de a evita constrângerile ideologice. Unul dintre dramaturgii primului eşalon, Mihail Davidoglu, „vorbeşte despre începuturile sindicalizării pescarilor de la gurile Dunării“, în drama de debut *Omul din Ceatal*, unde se menţionează „remarcabila consistenţă a detaliilor psihologice şi de culoare locală“. Interesantă este caracterizarea prin comparaţie a ultimelor lui

piese (*Platforma magică*), când „eposul industrial este diminuat în favoarea micilor drame de cameră, cu fundal industrial, în stilul lui Paul Everac [...] autorul se pune în situația paradoxală de a pastișa o dramaturgie ale cărei clișee i se datorau în mare parte".

Mircea Ghițulescu examinează cu toată seriozitatea dramaturgia acelor decenii de dictat cultural, expune semnificațiile ei, deloc puține şi adesea contradictorii, în cadrul politic în care a fost scrisă, fără a aluneca în aprecieri facile, gazetăreşti, în deriziune ieftină. Pentru oportunismul lui Aurel Baranga („fariseul", cum îl numeşte regizorul Dinu Cernescu în amintirile sale), compunerea unei piese despre teroarea „obsedantului deceniu", *Viața unei femei*, este un prea târziu şi inutil calculat „exercițiu de penitență". El nu mai poate ameliora impresia dată de majoritatea scrierilor sale.

În „umanismul clasic şi manierist" al lui Horia Lovinescu, se relevă faptul meritoriu că „a pus dramaturgia să reflecteze şi nu să reflecte realitatea". Parabola dramatică despre „lumea după Apocalipsă", *Jocul vieții şi al morții în deşertul de cenuşă*, îşi păstrează calitatea, fiind oricând reprezentabilă (ca şi *O casă onorabilă* sau *Negru şi roşu*).

Cu observații pătrunzătoare şi trimiteri la Eugen Ionescu, sunt comentate personajele lui Teodor Mazilu, care îşi declarau deschis fractura lăuntrică, „deduse" şi nu copiate după realitate, pentru a fi introduse într-o „suprarealitate satirică exacerbată".

După o piesă de „dialog filosofic", Paul Everac se va înscrie în tematica socio-politică a epocii, dar, cu tot exemplul altor dramaturgi, va căuta să se diferențieze; „a preluat şi a contestat majoritatea acestor teme, adăugând totdeauna ceva de la sine şi inventând teme noi". O reuşită a fost *Costandineştii*, dramă istorică prin care se afirmă viziunea lui Everac asupra vieții, „farsă amară pentru idealişti şi creduli".

O parte a operei lui D.R. Popescu este înțeleasă ca „variațiuni mai apropiate sau îndepărtate, alegorice, absurde, metaforice, clare sau ambigue asupra deceniului românesc al stalinismului". Constant rămâne un anumit mod de „a privi fără iluzii şi deziluzii ființa umană". Altfel decât Horia Lovinescu, D.R. Popescu are „o neobişnuită capacitate de a absorbi viața din cultură şi de a risipi cultură în piesele inspirate din viață".

Deosebind nuanțat apartenențe filosofice sau afinități stilistice, la dramaturgii comentați, Mircea Ghițulescu urmăreşte cu precădere *condiția existențială* a personajelor şi *condiția teatrală* a dramei, destinată spectacolului. În perioada interbelică „existența rutinieră" era în centrul unor piese de Mihail Sebastian, G. Ciprian, G.M. Zamfirescu, V.I. Popa. Existențial, alienarea este deseori prezentă în piesele contemporane, de la satira lui Teodor Mazilu („omul condamnat la mediocritate") la tragedia postmodernă a lui D.R. Popescu şi, preponderent, la debutanții ultimelor decenii.

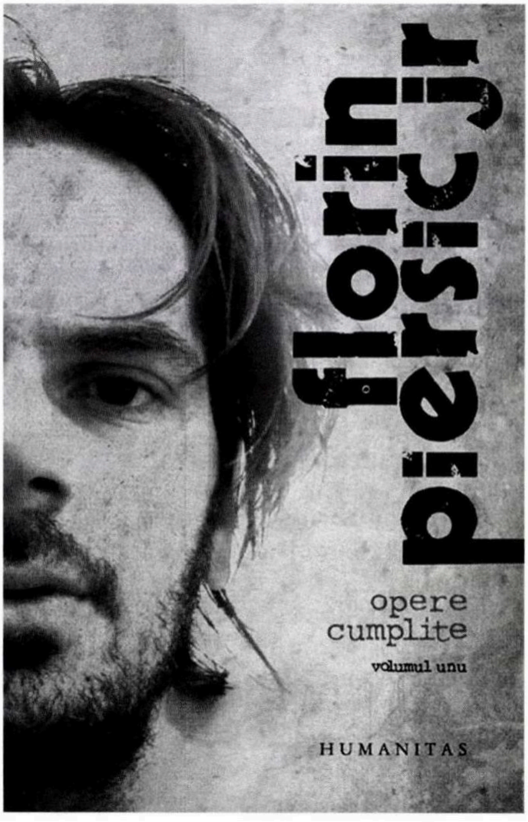
Semnele condiției teatrale sunt, uneori, evidente. Se remarcă teatralitatea vorbirii personajelor lui Bolintineanu, imaginea teatrului ca viață, în „repetiția" lui Costache Caragiale, elementele scenice indicate de textele eminesciene, carnavalul ca spectacol al „măştilor lumeşti" şi disimulării, la Alecsandri şi Ion Luca Caragiale. Un caraghios aparent senil, ca Dandanache, e „jumătate marionetă". În secolul XX, „teatralitatea destinului" se întâlneşte de la Delavrancea şi Lucian Blaga (*Avram Iancu*) până la Marin Sorescu (*A treia țeapă*) sau în ludicul din piesele lui D.R. Popescu.

În peste 900 de pagini, sunt periodizați, analizați, definiți în concise „profiluri", semnalați în „dicționare" generoase sau indexați alfabetic, 1113 autori (dacă n-am greşit numărătoarea!), aspirându-se parcă la o cuprindere imposibilă a tot ce a fost text dramatic tipărit sau înscenat. O aspirație ce viza imposibilul (unii autori ca Dimitrie Stelaru, Petre Țuțea, Emil Ivănescu, poate şi alții, nefiind în index). În ce mă priveşte, sunt sigur că, de câte ori voi avea nevoie, voi reveni la paginile acestei „istorii", în care am găsit pe câtă lectură avizată, pe atâta meditație critică.

Mircea MORARIU

Calapodul

Nu am fost niciodată atât de ipocrit încât să nu recunosc că mi s-a întâmplat să mă uit preț de câteva minute la emisiuni de televiziune precum *Surprize, surprize*, *Iartă-mă*, *Din dragoste* ori altele asemenea. Şi unui critic de teatru i se mai întâmplă să se joace cu telecomanda televizorului şi să mai zăbovească zece–cincisprezece minute în compania unei telenovele, iar când serialul cu pricina e o producție românească, interesul profesional îl determină pe critic să îi acorde fie şi un minimum de atenție. Şi aceasta pentru că în distribuții apar tot mai frecvent actori importanți, actori mari, actori adevărați, amestecați cu amatori, cu ambuscați, cu fete siliconate şi cu băieți al căror merit e doar acela de a frecventa cu asiduitate sălile de fitness. Nu fac parte dintre „talibanii" ce cred că un actor în lege nu are ce căuta în asemenea producții. Nu trăiesc pe altă lume, ştiu care sunt salariile din teatre, înțeleg că veniturile mai trebuie suplimentate. Dacă sunt deranjat de ceva, e să văd că un actor bun îşi dă toată silința să fie prost, că nu face nimic spre a transmite o câtime din profesionalismul său amatorilor ce îl înconjoară, ba chiar se lasă absorbit de aceştia. Am toată considerația, bunăoară, pentru Carmen Tănase, o „veterană" a telenovelelor autohtone, care nu se leapădă de talent, de rigoare, de profesiune atunci când părăseşte cabina de la „Odeon", ci le ia cu dânsa şi pe platourile de la Buftea, şi în studiourile de la *Acasă TV*.



Criticii literari, se vede treaba mai înțelepți şi mai îngăduitori decât cei teatrali, nu s-au scandalizat foarte tare

când Mircea Cărtărescu a început să publice istorioare glazurate în *Elle* şi nu au consemnat „decesul literar al scriitorului" atunci când acesta le-a adunat în volumaşul de mare succes *De ce iubim femeile*. Andrei Pleşu, Horia-Roman Patapievici, Florin Iaru, George Cuşnarencu, Horia Gârbea ori Răzvan Petrescu au scris, fără a fi puşi la zid de nimeni, în ceea ce se cheamă reviste *glossy*, iar în pofida acestui „păcat", unii dintre ei şi-au aflat locul în recenta şi atât de selectiva *Istorie critică a literaturii române* a lui Nicolae Manolescu. Iar mai tânărul critic Marius Chivu socoteşte că astfel de scrieri pot duce la revitalizarea genului scurt. Probabil.

Dacă mai trăgeam cu ochiul la *Surprize* ori îmi mai cheltuiam timpul cu telenovelele, recunosc că nu îmi dau banii de bugetar, totuşi relativ bine plătit, pe revistele *glossy*. Mă mulţumesc să le mai răsfoiesc într-o doară în magazinele de presă tot mai elegante şi mai civilizate, ori să le privesc copertele nu doar lucitoare, adesea chiar bine făcute, în vitrinele chioşcurilor de ziare din perimetrul staţiilor de tramvai. Dar am citit *De ce iubim femeile*, tot la fel cum am făcut şi cu recentul ***Opere cumplite – volumul unu*** de Florin Piersic jr., apărut în vara anului 2009 la Editura *Humanitas*. Volum ce reuneşte vreo cincizeci de poveşti şi povestioare, multe publicate de binecunoscutul actor în reviste mai mult ori mai puţin *glossy*, precum *Eva, Max* sau *24FUN*, altele inedite.

Când în urmă cu câţiva ani l-am văzut pe Florin Piersic jr. în *one man show*-ul *Sex, Drugs&Rock'roll* la Teatrul *Luni* de la *Green Hours,* care i-a adus un Premiu UNITER de interpretare, dar şi o promisiune (neonorată) de a-l juca pe Hamlet, am apreciat nu doar calităţile actoriceşti ori regizorale, ci şi pe cele de traducător ale protagonistului. Niciun cuvânt din versiunea găsită pentru textul lui Eric Bogassian nu era nelalocul lui, chiar şi vorbele mai puţin „academice" erau „de acolo". Nu-i deranjau nici măcar pe pudibonzii de profesie. Mi s-a părut cât se poate de limpede că tânărul Piersic e un perfect cunoscător al registrelor şi legilor oralităţii, al regulilor monologului dramatic, în fine că are condei.

Citind *Opere cumplite – volumul unu*, am remarcat exact acelaşi lucru: capacitatea autorului de a se juca în chip şi fel pe claviatura oralităţii, de a găsi nota potrivită, de a identifica diezii şi bemolii necesari. De a crea iluzia că transcrie un text ce tocmai se naşte, ce tocmai e rostit. Există o oralitate specifică snobilor ori îmbogăţiţilor peste noapte, „robilor" din multinaţionale, parcă dornici să compenseze „ţinuta formală" din orele de muncă asiduă printr-un limbaj căutat neglijent. Există un specific individualizat al mitocanilor organizaţi şi ei pe căprării, specific individualizat în funcţie de zona în care „activează" mitocanul, există un specific al agramaţilor pur sânge, diferit de cel caracteristic celor ce fac ori se joacă de-a agramaţii, o modalitate anume a parveniţilor cu costume de firmă, cu celulare de ultimă oră şi o alta a celor ce „rad" caviar cu polonicul. Există, de asemenea, o anume teatralitate a limbajului lor, o teatralitate a cotidianului la care e extrem de sensibil Florin Piersic jr. E o teatralitate care dă în clocot şi care mie mi se pare că parcă ar vrea să ţâşnească dintre pagini de carte spre a-şi afla loc pe scenă. E sigur că din acest punct de vedere textele lui Florin Piersic jr. sunt fără cusur.

Deşi de dimensiuni diferite, impuse de formatul revistei pentru care au fost scrise, prozele ori miniprozele lui Florin Piersic jr. au o anumită egalitate cu ele însele. Nu înseamnă că nu ar fi unele care ies în evidenţă. Mie mi-au reţinut atenţia *regele junglei, băiat de tătuţ de tătuţ,* subtil-ionesciana *plastic*, savuroasa *eu, supremul*. Merită, desigur, menţiuni aparte acele texte care îşi extrag seva din lumea spectacolului şi a jargonului anglicizant aferent. Mă gândesc la

the copywriter, the producer, the scriptwriter, the director, the actor. Dar mai cu seamă la *treizeci patruzeci de dolari*.

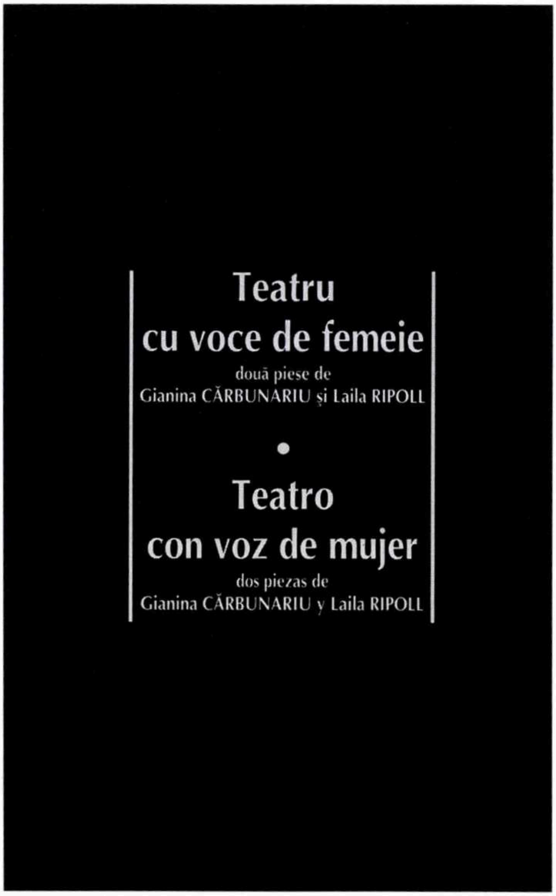
Se poate că citite la intervale regulate, dictate de frecvenţa apariţiei publicaţiei unde urmau să apară, textele lui Florin Piersic jr. să determine un interes de lectură mereu reînnoit. Dar parcurse una după alta, prozele ori miniprozele actorului îşi devoalează repede formula, calapodul, caracterul lor de produs manufacturier. Care numai calitate nu poate fi socotită. Tocmai de aceea, dacă vrea să fie socotit scriitor în lege, Florin Piersic jr. va trebui să se exerseze şi în alte genuri, şi în alte stiluri, şi în alte registre. Căci pericolul manierizării e evident. Totul e să nu tindă şi el să dea în clocot.

Florin Piersic jr., *Opere cumplite – volumul unu*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009.

Crenguţa MANEA

Transferuri teatrale

Încerc să-mi mărturisesc subiectivitatea de la bun început. Iubesc cuvintele ca pe oameni; îmi plac ediţiile bilingve, aşa cum îmi plac dicţionarele; pe de o parte lasă un spaţiu nesfârşit căutărilor, jocurilor în interiorul familiilor de cuvinte, în câmpurile semantice ale diferitelor trimiteri, iar, pe de altă parte, există o mare atracţie în a reveni inepuizabil la o serie de echivalenţe lexicale care provoacă imaginaţia.



De aceea, am citit cu delicii volumul *Teatru cu voce de femeie (două piese de Gianina Cărbunariu şi Laila Ripoll) / Teatro con voz de mujer (dos piezas de Gianina Cărbunariu y Laila Ripoll)*, ediţie îngrijită de Catalina Iliescu Gheorghiu. Lectura a fost prilejuită de propunerea lui Cristian Dumitru a piesei ***Fiere*** de Laila Ripoll (text inclus în volumul amintit) pentru fluxul „Dramaturgi Străini Contemporani" (Redacţia Teatru, Societatea Română de Radiodifuziune); Gianina Cărbunariu e prezentă în volum cu ***Stop the Tempo!***, text care i-a permis accesul către scene din Germania, Franţa, Irlanda.

Teatru cu voce de femeie... a apărut în seria „Dramaturgi de azi" a Fundației Culturale „Camil Petrescu", prin Editura Cheiron (București, 2008), ca o concretizare a proiectului ARCA (Autori Români Contemporani în Alicante), proiect derulat de Institutul Cultural Român și Universitatea din Alicante, prin intermediul Vicerectoratului pentru Cultură al acesteia. Așa cum afirmă îngrijitorul ediției, Catalina Iliescu Gheorghiu, au fost activate echipe de tineri traducători în cadrul unor ateliere de lucru; de altfel, Dalila Niño, David Grau, Fernanda Bozio del Mastro, Marta Cano, Laura Mas, Santiago Mas, Ana Ortuño, autorii traducerii *Stop...* s-au bucurat și de un scurt stagiu în București pentru a cunoaște realitățile socio-culturale care au inspirat scrierea piesei, s-au întâlnit cu Gianina Cărbunariu, au fost la Green Hours în sala unde s-a jucat spectacolul. Așadar, importantă nu a fost doar translarea dintr-o limbă în cealaltă, ci și cunoașterea universului românesc al anilor 2000, lumea eroilor piesei, mentalitățile.

În volumul *Teatru cu voce de femeie...* reține atenția studiul Catalinei Iliescu Gheorghiu, lector dr. la Universitatea din Alicante, „Temp(o)us fugit..., dar nu și pentru Gianina Cărbunariu". Aplicând modelul descriptiv al traductologilor belgieni Lambert și Van Gorp, autoarea pune în evidență aspecte esențiale ale traducerii piesei *Stop the Tempo!*: date preliminare, macronivel, micronivel (elemente de argou – *à propos*: nu cred că termenul „mișto" este unul obscen, ci doar unul vulgar, semn al unei incapacități lingvistice, din partea vorbitorului, de a utiliza un alt registru, aspect care îl caracterizează pe erou – anglicisme, expresii idiomatice) contextul sistemic. În acest studiu, Catalina Iliescu Gheorghiu pleacă de la o observație foarte adevărată, aceea că „...o serie de autori consideră montarea unei piese de teatru în sine drept o traducere" și remarcă faptul că „...traducătorul mai întâi montează opera (*n.n.* – piesa la care lucrează), iar abia după aceea o formulează în limbajul-țintă". Aș vrea să-mi fie permisă o observație; nu cred în afirmația autoarei „Opera de teatru este scrisă pentru a fi vorbită"; o piesă trebuie „actată", trecută din virtualitatea imaginarului în care vorbele fixează acțiuni, cuvintele sunt doar un sistem de fixare a situațiilor, a stărilor eroilor în concretul scenic.

Versiunea spaniolă a piesei *Stop the Tempo!* mi-a câștigat interesul de a vedea odată montarea în care regizorul face ca publicul de limbă spaniolă să simtă adevărul unei replici ca aceasta: „Dacă România ar fi conectată la un tablou mare de comandă, i-aș da pur și simplu foc", sau viziunea apocaliptică a lui Marius Ianuș din poemul *România* (volumul *Manifest anarhist și alte fracturi*, Editura Vinea, București).

Traducerea celeilalte piese, *Fiere* (aici nu s-a întâmplat nimic...) / ***Atra bilis*** *(cuando estemos más tranquilas...)*, este tot realizarea unei echipe de traducători: Roxana Antochi, Ioana Brumar, Bianca Sandu; și în acest caz, mi-a făcut plăcere parcurgerea versiunii spaniole. În ciuda faptului că nu sunt o vorbitoare a acestei limbi (doar „nepoată de Traian", dar nu cred că am moștenit astfel competențe lingvistice în spațiul hispanic!), am remarcat câteva posibile retușuri, cum ar fi: „hidrocarbură", în contextul în care era vorba de o soluție de curățat și ar fi fost de preferat varianta „neofalină"; sau pentru expresia „hoțomanca pământului" care în românește are mai puțin o trimitere injurioasă, cât una afectuos-corijatoare, mai potrivit, în momentul confruntării dure dintre Nazaria și Daria, ar fi fost

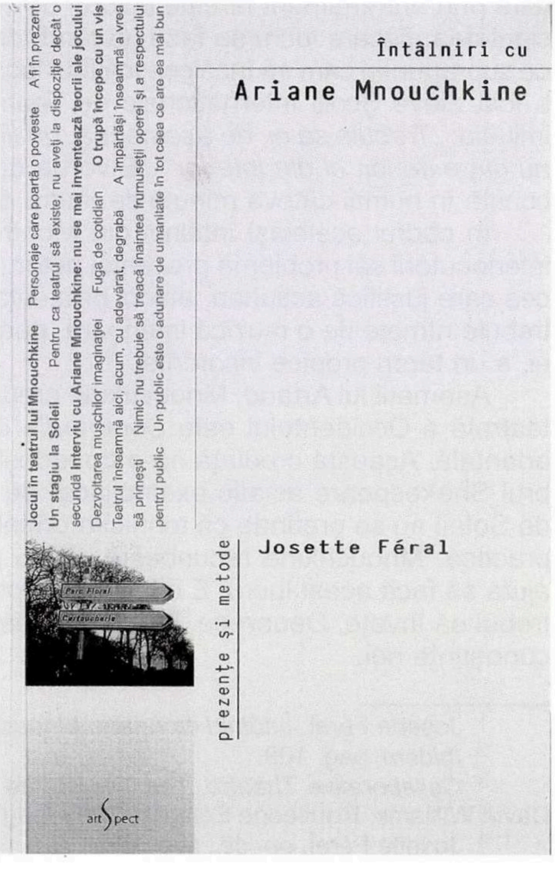
„cutra pământului"; sau, „...jesabelei ăleia..." (în original, „...a esa jezabel", referință la personajul biblic Jezabel) nu prea are relevanță pentru vorbitorul contemporan de română căruia, cu certitudine, îi scapă trimiterea. În fine, poate şi exercițiul meu de redactor de teatru radiofonic care a lucrat pe acest text...

Rămâne evident faptul că fiecare montare a unui text dramatic aparținând unei alte limbi are nevoie de o traducere proprie, adecvată acelui context spectacular, iar punerea în circulație a traducerilor în mediul teatral românesc este un act care propune şi provoacă dialogul şi cunoaşterea reciprocă.

Alexandru ŞTEFAN

ARIANE MNOUCHKINE şi cele câteva minute de teatru

În volumul *Ultimul sfert de secol teatral*, George Banu ne-o prezenta pe Ariane Mnouchkine într-o aură preponderent idilică, asemeni unui *„lider efectiv [...] a cărui autoritate se întemeiază pe acordul uman al colectivității"*, autoare a unor spectacole cu viziune amplă, gândite *„în funcție de publicul integrat în ansamblul proiectului"*.[1]



Şase ani mai târziu, cartea lui Josette Féral dezvoltă aceste caracteristici cam în grabă schițate: descoperim că „liderului" încep să îi lipsească actorii din generațiile mai noi, acest lucru fiind lesne de concluzionat în urma stagiilor făcute la Théâtre de Soleil: *„Şi totuşi, în ciuda acestor constrângeri, actorii vor intra şi vor ieşi în timpul improvizațiilor, întotdeauna costumele îşi vor sfârşi ziua aruncate de-a valma pe jos, stagiarii aşazați pe gradene nu vor*

---

[1] George Banu – *Ultimul sfert de secol teatral: o panoramă subiectivă*, Editura Paralela 45, 2003, pag. 77–79.

acorda întotdeauna atenția cuvenită muncii altuia..."[1] Cât despre public, în cadrul întâlnirii de la Universitatea Québec din Montréal, la data de 6 noiembrie 1992, Ariane Mnouchkine afirmă: *„În timpul repetițiilor nu trebuie făcut nimic pentru public. În timpul repetițiilor nu mă gândesc la public decât pentru două lucruri: oare înțelege? Oare aude? Nu mă gândesc, deci, la public."*[2] Nici nu e nevoie de mai mult. Spectacolul de teatru nu trebuie conceput în funcție de pretențiile sau de așteptările publicului, ci trebuie să fie inteligibil; într-un interviu acordat lui Jean Michel Déprats, regizoarea afirmă: *„La repetiții, ori de câte ori actorii descoperă că vorbesc între ei, ceva nu merge. Eu le spun: «Vorbiți cu publicul». Ăsta e un secret pe care nu trebuie să-l pierdem"*.[3]

Grija Arianei Mnouchkine este de a cizela jocul actorului nu de a propune o nouă teorie despre teatru. Totul a fost deja scris, iar deficitară s-a dovedit a fi doar punerea în practică. Spațiul pe care și l-a ales, pentru a îndeplini această muncă (clădirea unei foste fabrici de arme), este încărcat de sacralitatea unei comuniuni umane. Actori din toate colțurile lumii se întâlnesc aici și au ca limbaj comun teatrul. Nu întâmplător, colaborarea lor a devenit subiect de analiză în sine pentru critici.

Scopul lor a fost și este în continuare acela de a găsi situații potrivite și adevărate, nu neapărat realiste. Importante sunt acțiunile, și nicidecum ideile. Dar punerea în practică a unui șir de acțiuni nu este posibilă fără imaginație, un mușchi care prin antrenament ferește actorul de „verbiaje". De asemenea, este necesară claritatea: fiecare lucru se face pe rând, dacă este posibil, cu pauze. Nu e nevoie de suprapuneri care să încâlcească firul logic. (Nu trebuie uitat faptul că Mnouchkine a fost eleva Școlii Internaționale de Teatru „Jacques Lecoq".) Nu este interzisă imitația: *„Trebuie să ai, de asemenea, umilința de a copia, de a copia munca altuia, nu din exterior, ci din interior"*[4]. E vorba de a fi egal, dar nu identic. Țelul suprem constă în numai câteva minute de teatru desfășurate la timpul prezent.

În cadrul aceleiași întâlniri din Montréal, Mnouchkine dezbate împreună cu interlocutorii săi problema prezenței actorului în scenă, pentru că dacă starea este cea care justifică acțiunea, atunci prezența o face verosimilă. În definitiv, acțiunile trebuie ritmate de o muzică interioară, deoarece mișcarea continuă, la fel ca lipsa ei, e un teren propice incoerenței.

Asemeni lui Artaud, Mnouchkine crede că teatrul este oriental; singura formă teatrală a Occidentului este *Commedia dell'Arte*, ea însăși inspirată de cultura orientală. Această credință ne-o dovedește atât spectacolul *Indiada*, cât și celebrul Shakespeare asiatic exemplificat de *Richard II*. Cu toate astea, la Théâtre de Soleil nu se pretinde că tehnicile orientale sunt cunoscute și, implicit, puse în practică. Mnouchkine recunoaște că nu posedă știința milenară ce ar putea-o ajuta să facă acest lucru. E o lipsă acceptată, o modestie din care mulți actori ar trebui să învețe. Deoarece, fără modestie, un artist e incapabil să mai asimileze cunoștințe noi.

---

1 Josette Féral, *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine*, Editura ArtSpect, 2009, pag. 31.

2 *Ibidem*, pag. 109.

3 *Collaborative Theatre, The Théâtre de Soleil* sourcebook, compiled and edited by David Williams, Routledge Editions, 1999, pag. 94.

4 Josette Féral, *op. cit.*, pag. 25.

Rămâne foarte sugestivă în acest sens următoarea remarcă, pe care o transcriu cu titlu de preaviz tinerei generații de actori români: *„Într-o zi, chiar am auzit această replică extraordinară a unui elev al Școlii din Strasbourg care vine să ne vadă și care, oh, ce lucru extraordinar!, cere să lucreze la noi și căruia-i spun: «Uite! Fac un stagiu într-o lună, veniți să lucrați puțin cu noi la acest stagiu». Acest elev îmi răspunde acest lucru extraordinar: «Dar, totuși, am făcut școală!» A făcut școala, deci știe tot! Deci nu are niciun stagiu de făcut. Doamnă Mnouchkine, ce rol îmi dați? Nimic, amice. Gata!"*[1]

Alexandru ȘTEFAN

Corp și poezie

În ultima jumătate a secolului XX s-au decantat la suprafața teoriilor despre teatru din ce în ce mai multe idei referitoare la *actorul-performer*, definit în special de măiestria expresivității corporale. La aceste constatări au condus nu numai revelațiile regretatei Pina Bausch, dar și spectacolele de la Alvin Ailey la American Dance Theater sau de la Théâtre du Mouvement. Treptat, numeroase variațiuni pe această temă, înrădăcinându-se în ipotezele dansului modern au sfârșit prin a ignora rolul poetic al spectacolui, în detrimentul fizicalității.

Deși educat în spiritul competitivității sportive, Jacques Lecoq înțelege că teatrul nu e nici circ, nici dans și nici măcar poezie pură, ci câte un pic din fiecare. El conturează, așadar, o pedagogie complexă care își propune dezvoltarea inteligenței actoricești prin intermediul improvizației și al analizei mișcărilor.

„Am ajuns la teatru prin sport", spune Lecoq în volumul său, *Corpul poetic, o pedagogie a creației teatrale*, îndreptățindu-ne să credem că avem de-a face cu un sistem de îmbunătățire la nivel expresiv-corporal. Dar nu avem de-a face cu o metodologie primară.

„There is no entrance examination, but it is recommended that students have some acting experience. Applications must include details of this experience, together with a statement explaining personal reasons for wishing to do the course. A personal professional reference must also be included"[2] scrie pe site-ul oficial al școlii înființate în 1956 de Jacques Lecoq: deci „corpul poetic" este un ideal la care nu poate ajunge decât o minte poetică.

---

1 Josette Féral, *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine*, Editura ArtSpect, 2009, pag. 78.

2 „Nu există niciun examen de admitere, dar este recomandat ca studenții să aibă experiență în actorie. Aplicația trebuie să includă detalii referitoare la această experiență, împreună cu o declarație explicativă asupra motivelor pentru care se dorește urmarea acestui curs. Trebuie inclusă de asemenea, o referință personală profesională." (trad. aut.) http://www.ecole-jacqueslecoq.com/ecole-pratique-uk.php?bg=02.

Pentru a crea un context favorabil dinamismului, Lecoq are ca puncte de referință șapte concepte teatrale[1]: *masca, gestul, commedia dell'arte, clovnul, bufonul, melodrama* și *tragedia*. Acestora, li se vor adăuga legile generice ale mișcării, în cadrul cărora conceptele sus-menționate vor fi studiate:

„1. Nu există acțiune fără reacțiune

2. Mișcarea este continuă, ea avansează fără întrerupere

3. Mișcarea provine întotdeauna dintr-un dezechilibru, îndreptându-se spre căutarea echilibrului

4. Echilibrul însuși este în mișcare

5. Nu există mișcare fără punct fix

6. Mișcarea scoate în evidență punctul fix

7. Punctul fix se află și el în mișcare"[2].

Într-o etapă primară, se va încerca suprimarea exprimării faciale și impunerea improvizației corporale. Reprezentative pentru exercițiile lui Lecoq sunt măștile larvare, descoperite în anii '60 la Carnavalul din Basel, în Elveția. Acestea, fiind măști simple și mari, *„a căror formă nu a ajuns să definească un chip cu adevărat omenesc"*[3], forțează actorul ca prin mișcarea corpului să-și exprime umanitatea.

Pantomima, figurația mimată și banda mimată sunt cele trei limbaje ale gesturilor care, însumate, sunt capabile să redea sentimentele. Pe scenă (și aici ne amintim cu ușurință de Stanislavski), sentimentele nu pot fi jucate și nici explicate: nu poți spune pur și simplu că suferi, așteptând ca publicul să te creadă. Din contră, spectatorul trebuie să înțeleagă din șirul de acțiuni, respectiv mișcări pe care le faci ca actor, că suferința ta este de nedescris.

Pentru că nu se poate trece direct la exprimarea unor sentimente complexe, se va apela la improvizație, a cărei sursă rezidă în *commedia dell'arte*. Până la a învăța cuvintele, actorul trebuie să înțeleagă tăcerea, căci arta actorului în pauze își arată măiestria. Cuvintele sunt înșelătoare: un exemplu potrivit e substantivul „unt" *„În franceză le beurre este deja întins, pe când în engleză, the butter se află încă în pachet"*[4] remarcă Lecoq. De ajutor sunt doar verbele, care impun mima de acțiune. *„A deschide o valiză, a închide o ușă, a lua o ceașcă de ceai"*[5]. *Commedia dell'arte* e o „artă a copilăriei" în care situațiile se schimbă repede; e un teritoriu în care *lazzi*-urile sunt de un dinamism veșnic tânăr. Chiar și faptul că nu toate *lazzi*-urile sunt destinate improvizației, este un aspect pozitiv, deoarece actorii sunt obligați să apeleze la la autocursuri, discuții necesare între ei, utile pentru conștientizarea propriilor capacități. Aceste autocursuri au, de asemenea, menirea de a stabili gradul de „îndrăzneală" socială al fiecăruia în relația cu ceilalți.

---

[1] În volumul *Jacques Lecoq și teatrul britanic*, editat în 2002 de Franc Chamberlain și Ralph Yarrow, Bim Mason, unul dintre elevii lui Lecoq consideră că pedagogul are în vedere cinci stiluri teatrale: *tragedia, melodrama, clovnul, bufonul* și *commedia dell'arte*. În *Corpul poetic* însă, importanța măștii și a gestului nu poate fi trecută cu vederea, și din această cauză vom utiliza termenul de „concepte" teatrale.

[2] Jacques Lecoq, *Corpul poetic, o pedagogie a creației teatrale*, p. 104.

[3] Jacques Lecoq, *Ibidem*, p. 70.

[4] Jacques Lecoq, *Ibidem*, p. 61.

[5] Jacques Lecoq, *Ibidem*, p. 92.

De pildă, noțiunea de *clovn* se referă la o personalitate care te face să râzi prin naivitate: forțat să execute tot soiul de giumbuşlucuri, va sfârşi probabil prin a stârni compasiune. Lăsat liber, se va împiedica din greşeală, şi va stârni râsul. Sincer şi onest, actorul-clovn e însă o tipologie individuală. *„Toți elevii trec prin experiența clovnului, însă foarte puțini dintre ei vor continua în acest registru"*[1].

Unele firi nu au un comic congenital. Timiditatea nu trebuie ignorată, deoarece pentru ea există bufonul. Spre deosebire de clovn, bufonul e o structură menită să ascundă identitatea şi să parodieze în voie. Bufonul e o mască a întregului corp. O fată complexată de slăbiciunea trupului său, va căpăta curaj purtând o burtă falsă, iar unui actor mai plinuț îi va fi mai uşor să se manifeste dacă i se va evidenția talia în acest context.

Dar exercițiile de improvizație simple, asigurând existența unui şir de verbe nu pot continua la nesfârşit. Rolul lor este de a pregăti corpul pentru conflictele emoționale esențiale, care sunt preluate din melodramă, deoarece acesta este un gen care potențează trăirile interioare. Melodrama răspunde cerinței dubitative pe care o are teatrul: un om afirmă un lucru; unii acceptă ceea ce a spus, alții îşi bat joc de asta. Observăm prin aceasta o distanțare a lui Lecoq de precursorii săi: corpul nu e un instrument menit să transmită mesaje mecanice asemănătoare limbajului morse. Dacă Meyerhold îşi manifesta fanatismul activist în *Misterul buf* al lui Maiakovski, pentru Lecoq idealul nu este de a reuşi să improvizezi bine, ci de a juca *Livada de vişini* a lui Cehov cât mai corect cu putință.

Analizând tragedia şi corul, el înțelege că modalitatea de individualizare a corpului nu se poate face decât în raport cu un grup, o mulțime de alte corpuri la rândul lor individualizate. Exercițiile de echilibrare a scenei vor explora astfel capacitatea instinctivă de ocupare a întregului spațiu, insuficient dezvoltată de clasica imitare a mişcării browniene.

Fundamental, pedagogia lui Lecoq se aseamănă tocmai cu încercarea de umplere a lipsurilor din arta actorului, aşa cum a fost ea teoretizată de-a lungul vremii. Şi poate din această cauză, una dintre frumusețile pe care ni le propune acest creator constă în faptul că nu caută forme noi de expresie, ci şlefuirea celor vechi: o armonie primară între corp şi minte.

Măştile la Copeau	**Măştile lui Lecoq**
Masca nobilă	Masca neutră
Masca nonfigurativă	Masca larvară
Masca de caracter	Masca expresivă
Masca *commediei dell'arte*	Masca *commediei dell'arte*
Masca personală	Nasul roşu (de clovn)

Tabel realizat de John Wright şi apărut în volumul „Jacques Lecoq and the British Theatre" de Franc Chamberlain şi Ralph Yarrow, Routledge Edition, 2002.

---

[1] Jacques Lecoq, *Ibidem*, p. 163.

NE-AU VIZITAT

Mariana CIOLAN

Actori francezi, pe scena bucureșteană

Turneul teatrului parizian Bouffes du Nord în Capitală, în 23, 24, 25 septembrie a.c., cu ***Music-hall***, de Jean-Luc Lagarce, eveniment organizat de Ambasada Franței, Institutul francez în parteneriat cu Teatrul Odeon, a fost precedat de o conferință de presă. Amfitrion a fost dl. Denis Soriot, directorul Institutului francez din București, secundat de actrița Dorina Lazăr, în calitate de directoare a Teatrului Odeon. Invitați: interpreta principală, actrița Fanny Ardant, și actorul Lambert Wilson, regizorul spectacolului. Ambii fiind recomandați de faima lor internațională în cinema, nu ne-a surprins să descoperim în rândul participanților importanți critici de film. De altfel, una dintre temele abordate a fost relația dintre teatru și film, cei doi actori francezi bucurându-se deopotrivă de o bună carte de vizită ca slujitori ai scenei franceze. Astfel, Fanny Ardant declara: *„Teatrul este mereu prezent în viața mea, este cel care purifică. Prin el ajungem la eul nostru profund. Teatrul este ca o boală. Mă întorc la el, chiar dacă fac film între timp și mi se pare greu pe moment. Îmi dau seama, apoi, ce ușor este față de teatru, care e atât de solicitant. Pe scenă, nu poți să te urci dacă te plictisești. În teatru, mi-am spus întotdeauna: nu pot să las rolul ăsta să treacă. Trebuie să joc acest personaj. O să mă îmbogățească enorm. Întotdeauna m-am simțit eu însămi în teatru. La puterea a 13-a“.* Preluând metafora, Lambert Wilson preciza: *„Pentru mine,* filmul *este o boală. Probabil pentru că m-am născut în teatru, ca să zic așa, tatăl meu este actor și regizor, și atunci, pentru mine, situația normală de viață este teatrul. Filmul e ca un virus, ca un drog – nu poți avea control în cinema –, e ca un mediu nedrept: te ia, te poartă cu el, ai succes, după care te lasă baltă. Doar în teatru simt că sunt eu. Pot visa chiar să-mi fac teatrul meu, unul mic, pe când cu filmul așa ceva nu este posibil. Teatrul e local, național, personal“.* Frumoasa „pledoarie“ a domniei sale a fost întărită, între altele, de evocarea cu o convingătoare înflăcărare a muncii în grup, unde regizorul, în opinia sa, este un membru egal al trupei teatrale, de amintirea vie pe care i-o poartă lui Lucian Pintilie, cu care a început să joace teatru după studii în Anglia și care îi cerea întotdeauna „lacrimi adevărate“, de admirația pentru „magnificul Teatru Odeon“, care poate spori aura poetică a spectacolului lor prezentat aici.

Am aflat, apoi, că împlinirea acestuia răspunde unei dorințe mai vechi, și a co-directoarei Micheline Rozan, de a o avea pe Fanny Ardant pe afișul de la Bouffes du Nord, și a regizorului Lambert Wilson de a găsi o piesă care să o pună în valoare pe reputata actriță. După o lungă căutare, încă de la prima lectură, piesa *Music-hall* (1989) i s-a părut lui Wilson parcă scrisă special pentru ea. Pentru actorul-regizor (aflat acum la a patra sa montare în teatru) Jean-Luc Lagarce era deja un autor interesant (pe care îl descoperea fascinat și din lectura *Jurnalului*). Dintre „argumentele“ sale referitoare la alegerea piesei (ce s-ar putea rezuma foarte simplu: povestea unei actrițe care conduce un spectacol de revistă în turnee amărâte),

Fanny ARDANT la conferința de presă, alături de Dorina LAZĂR, Lambert WILSON și Denis SORIOT

am reținut: „Music-hall, *mai mult decât o piesă despre teatru, este o piesă despre singurătate. O piesă existențialistă, ca la Beckett. De altfel, Lagarce îl adora pe Beckett. Fata, personajul principal, se află pe o scenă, dar ar fi putut fi, la fel de bine, pe o grămadă de nisip, ca în* Oh, les beaux jours. *Mai mult decât o piesă despre folclorul teatral, este o piesă despre timp – despre raportul nostru cu timpul, despre trecerea timpului, despre îmbătrânire. Ea, această femeie, aproape că nu mai are nevoie de public. Şi-a creat un ritual al ei prin care trece dincolo de oglinda care este publicul şi prin care reuşeşte să supraviețuiască“.* Cât despre etapele genezei spectacolului, adăuga: *„În primul rând munca mea, ca regizor, şi munca actorilor a fost de a elucida limba lui Lagarce, care aminteşte de Beckett sau de Marguerite Duras. Pentru că, la o primă lectură, textul pare opac. Acum, după ce jucăm piesa de nouă luni, ni se pare că am învățat o altă limbă. La început ne plesnea capul ca să ne dăm seama despre ce este vorba. Acum suntem în largul nostru. Şi avem impresia că ştim să vorbim această limbă. Este foarte simplă“.*

Spre deosebire de Lambert Wilson, Fanny Ardant a recunoscut că nu îl ştia ca dramaturg pe Lagarce. Când a primit piesa, a citit-o pe nerăsuflate şi a acceptat pe loc rolul: *„Niciodată nu găseşti destule explicații pentru dorințele adevărate.* Music-hall, *povestea unei actrițe şi a doi dansatori, este desigur o piesă ca un cântec de iubire pentru teatru. Dincolo de mediul teatrului de revistă, am simțit şi am gândit personajul ca pe o femeie singură care, într-un fel, prin visele ei, prin*

nebunia ei, lansează o chemare disperată în ajutor. Personajul meu este o femeie care tânjeşte după iubire, nu o primeşte deloc, dar are atâta iubire de oferit! Aşa cum se întâmplă şi cu noi uneori pe scenă: chinuim publicul, îl facem să sufere şi, în acelaşi timp, nu putem să trăim fără el. Când Lambert mi-a propus piesa, ambiguitatea asta mi-a plăcut: atât a teatrului, cât şi a personajului. O piesă cu dus-întors între iubire şi ură. Când am găsit aşa un personaj extraordinar, dublat de limbajul seducător al piesei, mi-am spus că trebuie neapărat să-l joc. Eu *am neapărată nevoie să îl joc. Chiar dacă lumea nu îl va iubi".*

După un ceas petrecut în compania oaspeţilor francezi, în plăcută ambianţă colocvială, ne despărţeam de doi oameni pe care îi descopeream pasionaţi, cuceritori prin pilduitoare modestie şi prin sinceritatea cu care ne împărtăşeau mărturisirile. Mai rămânea puţin timp până aveam să-i revedem în dimensiunea lor de artişti, în acea lume despre care, prin cuvintele unui dramaturg care o cunoscuse atât de bine, vorbeşte spectacolul *Music-hall*. Lumea teatrului.

Adrian MIHALACHE

Vedeta

Am avut prilejul şi privilegiul să o văd recent pe Fanny Ardant într-un spectacol cu piesa lui Jean-Luc Lagarce, ***Music-hall***, în regia lui Lambert Wilson. O mai văzusem pe marea vedetă a filmului francez jucând teatru doar în înregistrări televizate: lecturi poetice după autori preferaţi (Marguerite Duras), dar şi roluri grele, ca *Domnişoara Julie* de Strindberg. Lambert Wilson s-a străduit să aleagă ceva special pentru ea, crezând că monologul întins ar avantaja-o. S-a oprit asupra unui text cam inconsistent, care se vrea incantatoriu, dar nu reuşeşte decât să plictisească prin repetări şi reveniri exasperante. Cred că, multă vreme de acum înainte, nu voi suporta o frază care să înceapă cu cuvântul „parfois". Piesa, atâta câtă e, aparţine unui traseu dramatic bine bătătorit de alţii. Ea pune în scenă actorul marginal, care-şi câştigă o existenţă precară, mergând de colo-colo, la cheremul organizatorilor rapaci, încercând să distreze un public insensibil. Ne aminteşte crepusculul trist al fostei vedete a filmului german, Zarah Leander, piesa lui John Osborne, *Cabotinul*, eroina din *Cabaret*-ul lui Bob Fosse, unele filme ale lui Fellini etc. etc. Noutatea adusă de Lagarce este doar obstinaţia de a evita, în text, orice detaliu care ar putea stârni interesul spectatorilor. Practic, nu se vorbeşte decât despre recuzită şi despre dificultatea de a o procura...

În aceste condiţii, performanţa lui Fanny Ardant, secundată de Eric Guerin şi Francis Leplay, este cu atât mai remarcabilă. Cei trei joacă aproape tot timpul cu faţa la public, vorbind despre ei înşişi la persoana a treia. Vedeta este impecabilă, cu un control absolut asupra celor mai mici detalii. Rochia este perfect gândită şi croită, blana artificială sugerează precaritatea şi oferă posibilităţi excelente pentru jocul de scenă. Peruca este voit nepotrivită cu figura actriţei, astfel încât, atunci când e scoasă, chipul capătă o cu totul altă expresie. Taburetul, un „personaj principal",

înlesneşte schimbările de postură. Intonaţia textului este poetică, muzicală, dicţia mângâie urechile. Corpul lui Fanny Ardant este atât de bine stilat şi strunit, încât fiecare parte a sa „vorbeşte". Am remarcat cu admiraţie limbajul mâinilor, la fel de precis ca în prescripţiile tratatului indian de artă teatrală, orice altă apropiere cu acesta fiind, însă, exclusă. Eric Guerin şi Francis Leplay sunt, şi ei, excelenţi profesionişti, cu bună stăpânire corporală şi vocală, mai ales acela dintre ei care se află preponderent la dreapta, din perspectiva publicului.

Regia lui Lambert Wilson este destul de modestă. Momentul în care ea se face mai vizibilă este tocmai cel mai puţin reuşit din spectacol. Cei trei au un fel de reverie a succesului, se aprind lumini colorate, se cântă, vedeta e dată în leagăn, adică fleacuri.

Există, în romanul lui Proust, un moment capital în ceea ce priveşte arta teatrală. Naratorul asistă la recitalul marii actriţe La Berma (prototipul ei este Sarah Bernhardt), având, ca piesă de rezistenţă, monologul Fedrei. Spre surprinderea lui, nu este mişcat, i se pare că actriţa spune textul mecanic, nu-i vede acesteia „arta". Ceva asemănător se întâmplă şi în cazul lui Fanny Ardant. Ea nu „trece rampa" cu impetuozitate, nu-şi îngroaşă gesturile şi intonaţiile, nu bagă degetele în ochii publicului, nici gemetele în urechile lui. Ca şi La Berma, Fanny Ardant ne oferă o artă mai subtilă, formată dintr-o limpezime aparent fără adâncime, dintr-o lejeritate lipsită de încrâncenare, dintr-o graţie fără levitaţie. Într-un cuvânt, parcă am auzi muzica lui Debussy, nu pe cea a lui Berlioz. Aşa cum spune şansoneta cântată cu stil, în timpul spectacolului, vedeta respinge adoraţia, vrea doar să ne-o reamintim frumos: *„Je ne veux pas que tu m'adores, / Mais pense à moi de temps en temps..."*

Anca HAŢIEGAN

Cealaltă faţă a lui YOSHI OIDA

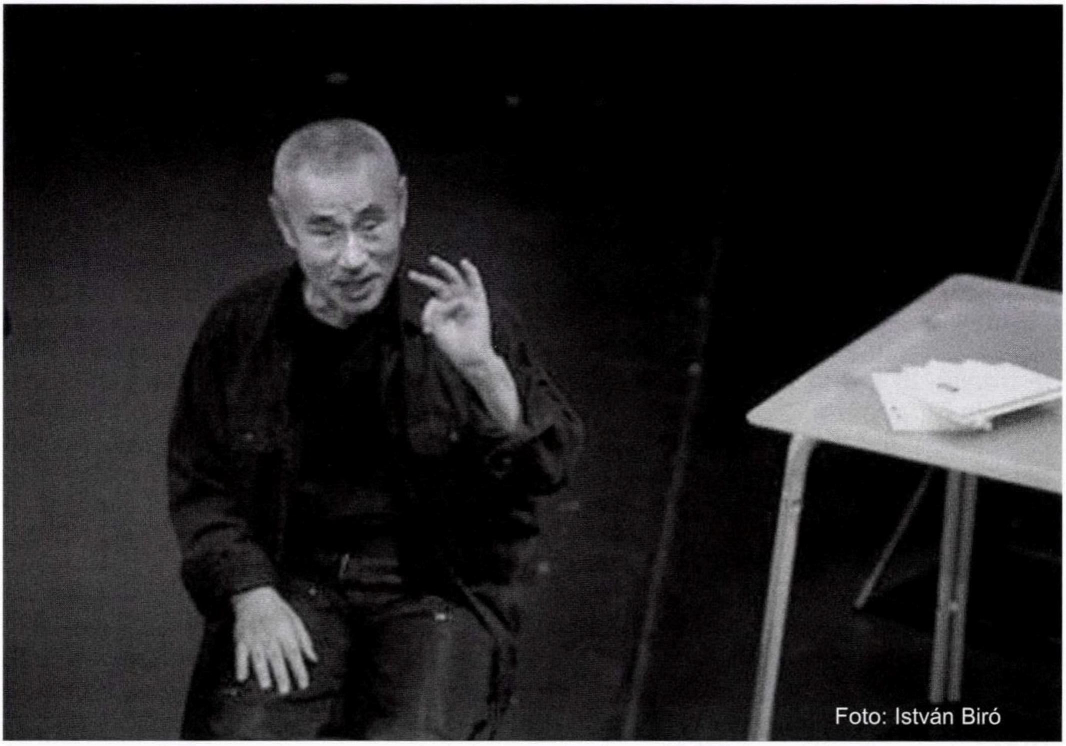
O clarvăzătoare din Japonia natală i-a prezis în tinereţe că nu va ajunge un star, dar îi va ajuta pe ceilalţi într-un fel sau altul. Pe moment, **Yoshi Oida**, care îşi dorea extrem de mult să ajungă un actor faimos, a fost dezamăgit...

...E luni, 5 octombrie, spre seară. Ne aflăm în Sala Studio a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, de curând inaugurată într-o foarte elegantă construcţie din sticlă şi metal, ridicată în spatele clădirii vechi a teatrului, pe malul râului (Someşul arăta complet transfigurat la lumina lămpilor de pe aleea spectatorilor!). Într-o parte a audienţei se regăsesc participanţii la Atelierul Internaţional de creaţie actoricească organizat de Centrul Internaţional pentru Artele Spectacolului (ARTHOC) cu sprijinul Centrului Cultural Francez şi al Teatrului Maghiar din Cluj. Animatorul workshopului, derulat între 1 şi 6 octombrie, este actorul şi regizorul Yoshi Oida, cofondator al Centrului Internaţional pentru Cercetare Teatrală (CIRT) de la Paris, condus de Peter Brook. Amatorii de film din România au avut poate prilejul să îl urmărească în producţii cinematografice precum celebra *The Pillow Book* de Peter Greenaway, *The Eyes of Asia* de João Mario Grilo, *Felice* de Peter Delpeut sau *Autumn Flowers* de Shunshuke Ikehata. În calitatea sa de invitat de onoare, maestrului îi sunt dedicate seri de proiecţii, întâlniri cu publicul şi o lansare de carte. Asist la aceasta din urmă, precedată de vizionarea documentarului *Ai văzut luna?*, în regia Claudiei Willke (1998). Volumul este al doilea dintr-o trilogie dedicată de Yoshi Oida artei actoriceşti: *An Actor Adrift* (cartea cea mai apropiată de genul autobiografic), *The Invisible Actor* şi *An Actor's Tricks*. Scris în colaborare cu Lorna Marshall şi beneficiind de un *cuvânt înainte* de Peter Brook, *The Invisible Actor* a fost tradus de Maia Teszler pentru Editura ArtSpect (cartea poate fi comandată *on-line* la adresa www.artspect.ro sau www.arthoc.ro). Citez din textul de prezentare de pe afişul evenimentului: *„Cuprinzând interviuri cu Peter Brook, fragmente din spectacole celebre ale acestuia, rememorări ale influenţei lui Yukio Mishima asupra carierei lui Yoshi Oida, documentarul Claudiei Willke este un melanj de teatru şi viaţă, o călătorie emoţionantă din inima Japoniei în inima Europei, definitorie pentru personalitatea artistică a lui Yoshi Oida. De ce suntem întrebaţi dacă am văzut luna? Pentru că atât documentarul-portret al Claudiei Willke, cât şi cartea* ***Actorul invizibil*** *au ca laitmotiv spusele unui mare actor de* teatru Kyogen: *«Pot să-l învăţ pe un tânăr actor gestul prin care se poate arăta luna. Dar restul, de la vârful degetului până la lună, ţine de propria lui responsabilitate». «Pentru mine –* spune Yoshi Oida *– este prea putin important dacă publicul îşi aminteşte cât de frumos a fost un anumit gest. Singurul lucru care mă interesează este: A văzut luna?»".*

Aşezat pe un scaun în faţa publicului, cu câteva reflectoare aţintite pe el (unde e luna?), Yoshi Oida zâmbeşte amuzat amintirilor (luna e însăşi figura lui jovială, ca în desenele naive din cărţile pentru copii). Vorbeşte o engleză destul de greu de urmărit: în jurul vârstei de patruzeci de ani, când a părăsit Japonia pentru a face cunoştinţă cu teatrul occidental, nu cunoştea nicio limbă apuseană. În ciuda prezicerilor, ajunsese un actor cunoscut şi apreciat în ţara sa, muncind din greu pentru ca să risipească rezervele apropiaţilor legate de profesia aleasă. Talentul, norocul

şi munca sunt, după Yoshi Oida, toate trei ingrediente indispensabile unei cariere de succes în domeniul artistic. Absolvent al universităţii din Keio, cu un masterat în domeniul filosofiei, Yoshi Oida şi-a dezamăgit familia în momentul în care s-a apucat de actorie. „Au râs de mine!", aminteşte în treacăt. Era vorba însă despre o cerinţă vitală: datorită teatrului, băiatul depresiv de altădată, care până la doisprezece ani a trăit într-o ţară măcinată de război, avea să înveţe să(-şi) accepte viaţa. Prin caracterul său concret, teatrul reprezenta o cunoaştere alternativă, inaccesibilă prin mijloace pur intelectuale. „De ce au râs?", îl întreb în timp ce îmi pictografiază, concentrat, un autograf pe carte, care sper din tot sufletul să nu se dovedească a fi scris cu cerneală invizibilă. „Nici acolo nu e privită actoria ca o meserie serioasă?". „Nicăieri!", vine răspunsul prompt. În Japonia, statutul actorului e apropiat de al cerşetorului. Pe vremuri, fiind în slujba câte unui patron aristocrat, actorul era asimilat servitorilor de cel mai jos rang, prostituatelor: „De aceea căutăm să ne legitimăm sondând profunzimile". În acelaşi timp, „toţi vor să fie actori acum", observă un profesor de actorie de la facultatea clujeană de profil. „Da, da", aprobă dând din cap maestrul. „Ce învăţătură ascunde mişcarea, partea fizică a teatrului, expresia corporală?", îmi continui eu interogatoriul. „Trebuie să faci ca să afli"...

Meseria de actor se deprinde în teatrul japonez în preajma unui maestru, pe care ucenicul este dator să-l copieze cât mai fidel cu putinţă în gesturi, tonuri, atitudini. Totul porneşte de la exterior, de la mişcare, în timp ce în teatrul occidental tendinţa predominantă este ca abordarea personajului să vină dinspre interior. Ucenicia actorului nipon sfârşeşte în jurul vârstei de şaizeci de ani... Maestrul lui Yoshi Oida a fost Okura-San, care l-a introdus în tehnicile teatrului comic *Kyogen* – o „subspecie" a teatrului *Nô* (acesta din urmă caracterizat de graţie şi seriozitate). Stilul s-a dovedit însă mai puţin important decât omul – ceea ce contează e calitatea maestrului, indiferent de genul de joc practicat, spune înţelepciunea niponă. Yoshi a fost încurajat de maestrul său să părăsească Japonia şi să se desprindă astfel de tradiţia unui teatru imobilizat în conservatorism, dar şi de condiţia de actor ajuns la un anumit grad de notorietate. Îşi dorea să studieze în continuare mai degrabă regia, căci renunţase deja de ceva vreme la ideea sa din tinereţe de a deveni un „star". În mod paradoxal, abilităţile sale artistice au început să atragă atenţia, să strălucească, tocmai când ambiţia din spate începuse să pălească. Iar suita renunţărilor care i-au marcat destinul era departe de a se sfârşi aici. În preajma lui Peter Brook, lângă care a jucat mai departe, interpretând roluri în spectacole memorabile (ca *Orghast*, *Mahabharata, Conferinţa păsărilor*, *Ik* etc.), oarecum împotriva voinţei sale, dar mai ales, în urma unor exerciţii spirituale efectuate timp de 40 de zile în recluziunea unui templu budist, Yoshi Oida avea să descopere că identităţile noastre multiple – rasa, etnia, sexul, vârsta, aspectul trupului – sunt doar „haine" pentru ceva mult mai mare: un fel de energie formidabilă. (*These are merely his circumstances, not the man himself*, îmi vine în minte o replică dintr-un film american, probabil o ecranizare după Tennessee Williams, în timp ce îl ascult pe Yoshi. Adică: acestea sunt doar circumstanţele sale, nu omul în sine.) Încetând să se agaţe de ele, inclusiv de carcasa numită „actor", abandonând nu odată tot ceea ce ştia, ce învăţase până atunci, deviind de la cursul relativ stabil al vieţii (vieţilor?) sale anterioare, omul s-a trezit „în derivă" (*adrift*), „plutind", îmi explică el sensul titlului primei cărţi pe care a scris-o. Cuvintele sale descriu o imagine a dezolării, însă figura lui Yoshi îmi transmite sentimentul unei experienţe pozitive, ce se derulează chiar şi acum, în faţa noastră: *a-şi dărui inima, a se oferi pe sine publicului*...



În documentarul realizat de Claudia Willke, autoarea a inserat o secvență din spectacolul *The Man Who / Omul care* (1993), în regia lui Peter Brook, inspirat de cartea doctorului Oliver Sacks, *Omul care își confunda soția cu o pălărie*. Yoshi Oida întruchipa aici un bărbat suferind de o afecțiune neurologică ce îl făcea să nu fie conştient de existența părții stângi a propriei fețe. În secvența dată, personajul său este surprins în timp ce îşi răzuieşte unul dintre obrajii acoperiți cu spumă de ras, lăsându-l pe celălalt neatins de lama aparatului. O cameră de filmat îi proiectează imaginea pe un ecran de televizor aflat în spatele său, iar o voce din off încearcă să-i atragă atenția asupra faptului că a uitat ceva – „operațiunea bărbierit" nu e decât pe jumătate îndeplinită. Insistența vocii sporeşte deruta personajului. Complet pierdut, acesta caută din ochi un punct de sprijin în stânga şi în dreapta, eludând însă mereu confruntarea cu imaginea surprinsă de ecranul-oglindă. Alunecând cu privirile rătăcite – plutind în derivă – peste suprafața acesteia, omul ratează întruna recunoaşterea dorită de voce. Nu poate să-i întoarcă interlocutorului, drept răspuns la aşteptările sale de nedescifrat, decât un mare semn de întrebare, de o dezarmantă sinceritate. Pentru spectator devine însă mai vizibilă ca oricând atât suprafața, cât şi fața nevăzută a lucrurilor – *fața nevăzută a lunii*.

Mai târziu aveam să remarc, la întâlnirea actorului cu publicul, că atunci când vorbeşte, devenind mobilă, figura lui Yoshi se dedublează: o jumătate a feței rămâne parcă ferecată, cu expresia întoarsă spre interior, pleoapa uşor lăsată; cealaltă se deschide spre exterior, radioasă, scrutând cu un ochi pătrunzător, străbătut de fulgere ghiduşe, lumea, omul.

De la Viena la București

Teatrul Vienez de Copii este o Asociaţie Culturală non-profit înfiinţată şi condusă de actriţa şi regizoarea Sylvia Rotter. De 12 ani, de când funcţionează în Viena, acesta propune cursuri de teatru pentru copii între cinci şi optsprezece ani, iar în 2009 s-a realizat primul proiect în Bucureşti.

Teatrul Vienez de Copii propune o metodă specială de lucru cu cei mici, bazată pe un set de exerciţii care, e demonstrat şi ştiinţific, îmbunătăţesc dezvoltarea funcţiilor cerebrale şi, respectiv, aptitudinile creative şi de comunicare ale copiilor. Rezultatele au fost, de la an la an, cu fiecare proiect, impresionante, atrăgând atenţia cercetătorilor din domeniu, care au urmărit efectul acestei metode – deja de tradiţie în patria lui Mozart – într-un studiu efectuat pe două grupe de copii, alese la întâmplare.

La sfârşitul lunii octombrie, copiii care au absolvit primul an de cursuri bucureştene au arătat ce au învăţat la această veritabilă „minişcoală de teatru" prin intermediul a cinci reprezentaţii cu spectacolul *Visul unei nopţi de vară* de William Shakespeare.

NOI ÎN LUME

Emil BOROGHINĂ

De la Purcărete la Purcărete. Rememorăm

La puțin timp după evenimentele din decembrie 1989, reputatul regizor Frank Dunlop, autor, printre altele, al unei memorabile înscenări cu *Scapino*, director de aproape 10 ani, la acea vreme, al Festivalului Internațional de la Edinburgh, după o întâlnire la Londra cu Ion Caramitru, se decide să viziteze România, al cărui teatru i se arăta interesant.

Cu prilejul acestei vizite-fulger vizionează câteva spectacole ale creatorilor români, printre care *Trilogia antică* a lui Andrei Şerban, de la Teatrul Național din Bucureşti, *Merlin* în regia Cătălinei Buzoianu, de la Teatrul „Bulandra", dar şi *Ubu Rex cu scene din Macbeth*, recentul spectacol realizat de Silviu Purcărete la Teatrul Național din Craiova.

Înainte de plecarea spre Craiova, Frank Dunlop, aflând că drumul va fi parcurs în peste trei ore, ar vrea să renunțe. Dan Vasiliu, consilier al Direcției Teatrelor din Ministerul Culturii, care l-a însoțit pe tot timpul şederii sale în România, i-a înmânat o scrisoare din partea directorului Naționalului craiovean. Reacția lui Frank Dunlop este promptă: „În fața unei asemenea scrisori şi invitații nu pot să nu fac acest drum!".

Deşi obosit de călătorie, Frank Dunlop a urmărit cu mare interes reprezentația.

La final, a dorit să-i întâlnească pe Silviu Purcărete şi pe actorii din spectacol, făcând următoarea mărturisire: „Ați jucat extraordinar! Mi s-a spus că spectacolul este foarte bun. După părerea mea, *Ubu Rex...* al Naționalului dumneavoastră este un spectacol de nivel internațional. Niciun moment mintea nu mi-a zburat mai departe decât la reprezentația voastră... Vă felicit!"

Un jurnalist craiovean reuşea atunci să-i smulgă un interviu, din care selectăm:

„– Înainte de a veni în România (în Craiova) ce ştiați despre teatrul românesc?

– *Cunoşteam destul de multe amănunte. Dar, ca persoană particulară, n-am avut niciodată timp şi bani pentru o deplasare în România în vederea vizionării de spectacole teatrale. Iar când am fost numit director al Festivalului Internațional de la Edinburgh, nu prea am fost atras de forma de guvernământ din țara dumneavoastră. Din acest motiv, mi-am întârziat sosirea în România.*

Dar a venit Revoluția... Am descoperit un mare prieten în România: Ion Caramitru. Atunci m-am decis: trebuie să merg în România. Aşa că... am venit imediat.

La Londra, în urmă cu două săptămâni, Ion Caramitru mi-a vorbit despre spectacolul Teatrului Național din Craiova cu UBU REX. *Mi-a spus că, în afară de Bucureşti, la Craiova este un colectiv teatral minunat «Du-te să vezi acel spectacol deosebit. Neapărat!», mi-a recomandat el acest* UBU REX.

– Afirmațiile făcute la cabinele actorilor au entuziasmat şi creat o reală plăcere...

– *Sunt expresia plăcerii mele personale.*

– Prin ce considerați că UBU REX al Naționalului din Craiova este un spectacol de nivel internațional? Deci poate fi dus pe o scenă din Europa şi... mai departe?!

– *Din două motive. Primul: lumea ştie piesa (textul). Doi: piesa este realizată superb, cu idei regizorale minunate şi cu un mod excelent de a interpreta..., deci*

Ilie GHEORGHE şi Valer DELLAKEZA

o actorie energetică, foarte clar şi cu inteligenţă exprimată. Este extraordinar de bine realizat şi vizual acest spectacol! De asemenea, poţi avea un clar sentiment al istoriei care se întâmplă acum. Lumea înţelege exact.

– Dacă un critic teatral (dar nu din România) v-ar solicita să scrieţi despre trupa Teatrului Naţional din Craiova, ce-aţi scrie?

Cred că nu contează ce scrie un critic. Ceea ce este aici este foarte bun. Şi dacă lumea consideră că este foarte bun spectacolul, înseamnă că aşa este!" (Ion Jianu, în „Cuvântul Libertăţii", 30 martie 1991).

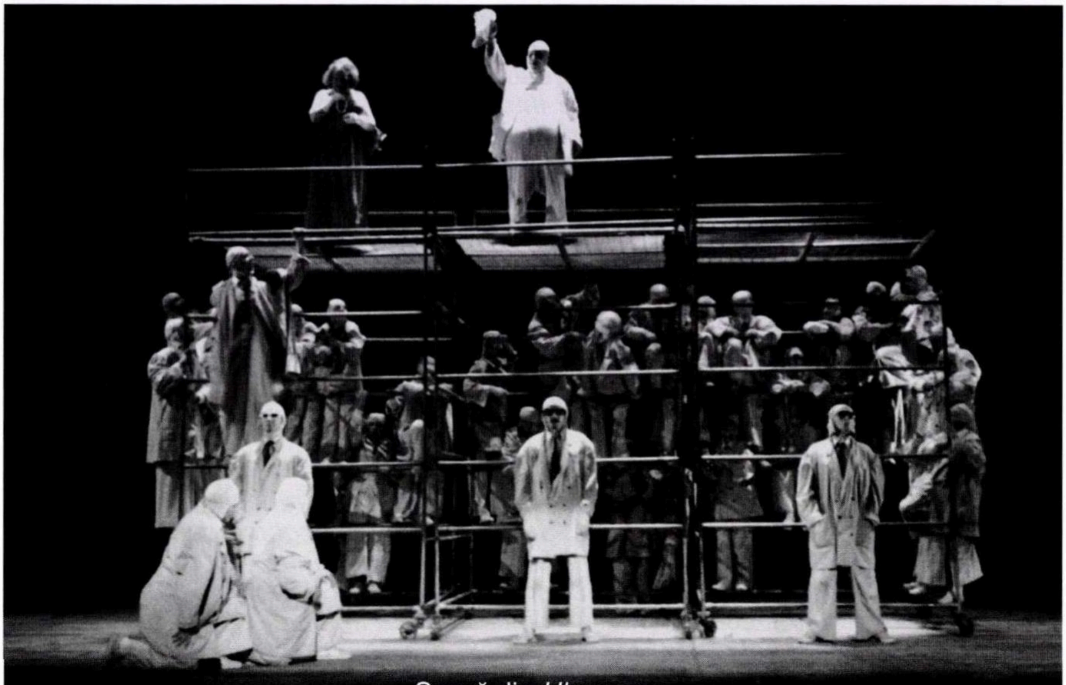
În lucrarea sa *„Ubu Rex cu scene din Macbeth", un spectacol de Silviu Purcărete – monografia unui eveniment teatral*, regretatul teatrolog şi secretar literar al Teatrului Naţional din Craiova, Patrel Berceanu, scria: „Aş ţine să menţionez câteva lucruri asupra genezei şi a recepţiei publice a lui *UBU REX*... Aş evoca, în primul rând, atmosfera în care a început producţia acestui spectacol, în toamna anului 1990. Este curios dar nu şi inexplicabil, faptul că Silviu Purcărete, un regizor totuşi cu o bună carte de vizită, a ales Craiova în locul Capitalei...

Devoţiunea actorilor şi conducerii Naţionalului craiovean în jurul proiectului lui Silviu Purcărete s-au dovedit exemplare şi acest fapt trebuie amintit, deoarece el reprezintă o condiţie esenţială în elaborarea unui spectacol, nedevenind încă o normă, ci o excepţie, în tumultuoasa viaţă teatrală românească.

UBU REX... este fără îndoială un spectacol de Silviu Purcărete...

Prin anvergura montării – text, număr de interpreţi, dispozitiv scenografic – şi prin pariul ideatic provocator, UBU REX se va dovedi un proiect câştigător".

Vorbind despre participarea Teatrului Naţional din Craiova la Festivalul Internaţional de la Edinburgh din anul 1991, tot Patrel Berceanu menţiona: *„Festivalul e unul singur, dar trupele beneficiază de două tratamente organizatorice diferite. În prima secţiune sunt incluse trupele invitate cu care s-a încheiat un contract.*


Scenă din *Ubu rege*

Acestea, în număr de câteva zeci (companii de teatru, balet, orchestre), beneficiază de plata călătoriei, cazare, diurnă. Secțiunea Main s-ar putea traduce prin: principal, afirmat, consacrat. În această categorie a fost inclusă şi trupa Teatrului Național din Craiova, al cărui spectacol UBU REX CU SCENE DIN MACBETH, *a fost vizionat şi prompt achiziționat chiar de Frank Dunlop (directorul Festivalului) într-o vizită-fulger la Craiova, la începutul acestui an.*

Românul Silviu Purcărete venea cu un colaj Jarry–Shakespeare, ceea ce conferea propunerii sale spectaculare, din start, o notă de straniu politic şi modern. În realitate mai mult decât atât. Spectacolul românesc al lui Silviu Purcărete s-a dovedit a fi arma secretă a lui Frank Dunlop. Construită în trepte, reprezentația a asaltat cu mare succes mintea, inima, imaginația spectatorilor, orice s-ar spune, avizați. La fiecare spectacol s-a ovaționat îndelung. Extrem de importantă pentru cariera spectacolului s-a dovedit reacția ziarelor. În dimineața primului spectacol, coperta suplimentului dedicat Festivalului (24 pagini) din The Scotsman *publică în color chipurile lui Tudor Gheorghe şi Leni Pințea (cuplul scoțian Macbeth), pentru ca după aceea să apară la loc de cinste fotografiile cuplului Ubu, cu Valer Dellakeza şi Ilie Gheorghe, ale regizorului şi ale membrilor trupei.*

Primele reacții au fost, fireşte, cele ale cotidienelor scoțiene... Au urmat tunurile grele ale marilor cotidiene britanice.

În săptămâna următoare sosirii noastre în țară, două telefax-uri de la Edinburgh au covârşit sub alți lauri spectacolul craiovean: a primit PREMIUL CRITICII la Secțiunea Teatru, iar Fundația Hamada a dăruit un PREMIU DE EXCELENȚĂ (şi în bani), pentru măiestrie excepțională.

Teatrul craiovean şi Silviu Purcărete sunt astfel primele persoane artistice din România care sunt premiate la Edinburgh (deşi cam sportivă, formula actorului Dellakeza îşi are adevărul ei: «un campion mondial al artei spectacolului»)".

În *Cuvânt înainte* al monografiei mai sus-menționate, autorul ei scria: *„PREMIUL CRITICII de la Edinburgh, bazat pe rezultatele votării unice a sute de ziarişti din Marea Britanie şi din întreaga lume acreditați oficial la Festival, a focalizat atenția mass-mediilor britanice şi internaționale (vom găsi ecouri ale lui în presa germană, italiană, etc.) şi, foarte important, a lansat pe regizor şi Teatrul Național din Craiova pe orbita unui circuit mondial. În preziua plecării din capitala Scoției, semnasem deja contractul de participare la Festivalul de la Braunschweig, care avea să se desfăşoare peste câteva luni.*

Flerul lui Frank Dunlop, selecționerul şi directorul Festivalului de la Edinburgh, cel care a venit la Craiova, a văzut, plăcut, invitat trupa craioveană ubuescă în Scoția, s-a dovedit infailibil.

Acest moment, Edinburgh '91, va fi locul unde s-a scris prima pagină a unui capitol strălucitor pentru un regizor şi o trupă românească. Acum, spectacolul UBU REX... şi evenimentele care l-au însoțit sunt deja istorie".

Spicuiri din presa britanică

„Sărbătorind simultan restaurarea națiunii române şi renaşterea după 20 de ani de somnolență a Teatrului Empire, această producție zgomotoasă şi anarhică a Teatrului Național Craiova a fost un triumf exuberant seara trecută.

Distribuția numeroasă şi plină de energie s-a revărsat pe fiecare coridor şi pasaj de trecere ale teatrului, continuând să-şi facă apariția în foaier şi în holuri în timpul pauzei, într-un spectacol care nu a avut niciun moment de respiro. În final, a fost salutat cu ovații emoționante şi steagurile româneşti au fost fluturate în public.

O seară memorabilă!".

(John Linklater, în *Glasgow Herald*, 17 august 1991)

„O lovitură militară este urmată de o scufundare în tiranie. Împreună cu ştirile despre Uniunea Sovietică, subiectul de bază al piesei «Ubu Roi» (scrisă de Alfred Jarry în 1896), piatră de hotar avangardistă, capătă dintr-o dată o actualitate cumplită. Deşi spectacolul lui Silviu Purcărete Ubu Rex cu scene din Macbeth, *pe care Teatrul Național Craiova din România l-a adus la Empire Theatre din Edinburgh nu poate să prevadă evenimentele curente, el făureşte legături puternice între Jarry, Shakespeare şi rapacitatea brutală a regimului Ceauşescu.*

Acest spectacol spune mult despre maturitatea teatrului românesc care poate lua peste picior răul recent îndurat. Măiestria lui Purcărete este de fi legat trei lumi diferite, sugerând că urâțenia morală şi un egoism în ascensiune formează o rădăcină pătrată a tiraniei. Aşa se face că o seară magnifică şi îndrăzneață a devenit în lumina ştirilor la zi despre puciul de la Moscova, de o profeție care-ți dă fiori".

(Michael Billington, în *The Gardian*, 20 august 1991)

„Regie de o energie şi o inventivitate strălucitoare. Toate ideile au aceeaşi simplitate uluitoare. Cuplul corpolent este splendid interpretat aici de Valer Dellakeza şi Ilie Gheorghe".

(Paul Taylor, în *The Independent*, 21 august 1991)

„Ubu Rex *este unul dintre marile succese ale Festivalului de la Edinburgh".*

(Tom Morris, în *The Independent*, 21 august 1991)

„Regizorul şi-a numit piesa o catedrală a urâtului, dar acest lucru sună deprimant, în timp ce scena e, în acelaşi timp, un tur de forță comic. Acest spectacol în româneşte atinge exact toate notele corespunzătoare.

Ubu în excelenta interpretare al lui Ilie Gheorghe, e îmbrăcat aşa încât să arate ca şi cum ar fi înghiţit un bec gigantic, atât de gras, încât abia poate să meargă.

Soţia lui – interpretată strălucitor de un actor bărbat de 50 de ani, Valer Dellakeza, îmbrăcată într-o rochie de bal roşu-carmin şi o perucă absurdă – este complicele comic perfect în ambiţia lor de a-l da jos pe regele Poloniei pentru a-şi însuşi coroana.

Punerea în scenă are combinaţia est-europeană între asprime vizuală şi simţ înalt al invenţiei teatrale... Nu mai este nevoie să se rostească parabola ce există între istoria recentă a României şi spectacolul lui Silviu Purcărete: splendid, curajos şi măreţ".

(Robert Gore-Langton, în *The Daily Telegraph*, 21 august 1991)

„Ubu Rex *pigmentat* cu scene din Macbeth *este unul dintre evenimentele cele mai importante ale acestui an teatral. Piesa lui Jarry, ca şi multe altele, o parodie a lui* Macbeth, *este o capodoperă care a fost mereu interzisă în Europa de Est-stalinistă, şi realizarea lui Silviu Purcărete contrapunctează povestea lui Ubu cu sinistre scene, semiparodice shakespeareene.*

Rezultatul este un cabaret în infern.

Purcărete şi echipa de actori joacă strălucit momentele de groază şi pe acelea de umor negru. Măcelul nobilimii are loc în spatele unui paravan alb, împroşcat cu sângele victimelor care silabisesc numele lui Ubu. Sfârşitul este înspăimântător şi grotesc, iar atmosfera încărcată de o bucurie răutăcioasă: aceşti oameni s-au hrănit cu murdărie şi gustul lor e oribil".

(John Peter, în *The Sunday Times*, 23 august 1991)

Acestea sunt numai câteva dintre comentariile care au apărut în ziarele din Marea Britanie, în urma participării Teatrului Naţionalul din Craiova la Festivalul Internaţional de la Edinburgh, din 1991.

La mai puţin de trei luni după marele succes de la acest Festival, *Ubu Rex cu scene din Macbeth* este invitat la Festivalul „Theaterformen 91" de la Braunschweig, prezidat de cunoscutul regizor german Peter Stein, pentru ca apoi să-şi urmeze orbita planetară, fiind jucat la câteva dintre cele mai mari şi importante manifestări ale lumii, la Festivalul Israel de la Ierusalim, Festivalul de Teatru de la Parma, Holland Festival de la Amsterdam, Theater der Welt '93, de la München, Festivalul de Teatru de la Istanbul, Festivalul de la Milano, Festivalul de la Avignon, Festivalul BITEF de la Belgrad, şi în numeroase turnee, printre care cele de la Limoges şi Bruxelles, unde Teatrul Naţional din Craiova, la invitaţia Teatrului Naţional al Comunităţii Franceze, a prezentat, *Ubu Rex cu scene din Macbeth* şi *Titus Andronicus,* în ciclul „Mari teatre ale Europei", ciclu în care mai fuseseră invitate Royal Shakespeare Company, Teatrul Naţional din Londra, Comedia Franceză, Picollo Teatro din Milano şi Malâi Teatr din Sankt-Petersburg.

Silviu Purcărete a realizat după Decembrie '89 pe scena craioveană, timp de aproape un deceniu, marile sale spectacole, *Ubu Rex cu scene din Macbeth*, *Titus Andronicus*, *Phaedra*, *Danaidele* şi *Orestia*, cu care colectivul craiovean a traversat de la un capăt la altul globul pământesc.

Nu ştim însă dacă acest „miracol", toată această minune, când Naţionalul craiovean a jucat la marile festivaluri ale lumii de pe toate continentele, s-ar fi produs, dacă nu ar fi existat în anul 1991 prima participare românească în Secţiunea oficială a Festivalului Internaţional de la Edinburgh, participare care a adus Teatrului Naţional din Craiova şi regizorului Silviu Purcărete cele mai mari două distincţii obţinute până în prezent, peste hotare, de teatrul românesc.

Andreea DUMITRU

Un festival pentru FAUST: Edinburgh, 18–22 august 2009

I

A fost nevoie de un buget de peste 2 milioane de euro (poate prea extravagant în vremuri de criză economică, au socotit unii) pentru ca spectacolul creat de Silviu Purcărete la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu să poată fi văzut la Edinburgh, onorând invitația făcută anul trecut de Jonathan Mills, directorul celui mai prestigios festival din lume. A fost nevoie de zece curse aeriene pentru transportul echipei (aproape 150 de artişti, muzicieni, personal tehnic, jurnalişti) şi de trei camioane pentru cel al decorurilor, ca să poată fi susținută seria de cinci reprezentații programată în trepidanta Meccă a teatrului mondial.

Iar ***Faust*** a fost, într-adevăr, revelația Festivalului, *the hottest ticket in town*. Gradenele cu 524 de locuri instalate în complexul expozițional Lowland Hall Ingliston au părut în fiecare seară prea puțin încăpătoare pentru a satisface curiozitatea publicului stârnit de campania de promovare extrem de eficientă, al cărei suflet s-a dovedit a fi chiar Jonathan Mills. A alimentat vâlva creată în jurul lui *Faust* nu doar anunțul la care visează orice producător – spectacolul la care biletul costa 20 de lire sterline a fost declarat *sold out* cu săptămâni înaintea primei reprezentații. Au mai contribuit, desigur, şi nenumăratele cronici apărute prompt, ca în orice capitală culturală ce se respectă – cele mai multe dintre ele, peste măsură de elogioase, însoțite de multrâvnitele „cinci stele", altele mai reci, dar şi, inevitabil, răzlețe voci ostile. Nu a fost de ignorat, fireşte, nici Premiul „Herald Angel", pe care Ofelia Popii, „senzația săptămânii în rolul Mefisto", l-a primit din partea *art-editor*-ului Keith Bruce de la cotidianul *The Herald* (partener media al EIF), într-o companie selectă: Christopher Bell, dirijorul Corului Festivalului, actorul Frank Woodley din *Optimism* după Voltaire (regia Tom Wright, Melbourne Malthouse), interpreta de jazz Barbara Morrison şi Cynthia Hopkins (pentru producția *Accidental Nostalgia*, prezentată în Fringe).

Dar până la urmă, succesul lui *Faust* s-a născut aşa cum se nasc adevăratele succese în teatru: multe aplauze şi *standing ovations* din partea publicului, repetate chemări la rampă şi grupuri de spectatori care zăboveau în preajma scenei după stingerea reflectoarelor, continuând să discute cu înflăcărare despre incredibila experiență intelectuală şi senzorială la care luaseră parte.

II

„The greatest show on earth"

Despre Festivalul de la Edinburgh e greu să vorbeşti în câteva cuvinte. Şi asta, pentru că, la urma urmelor, el nici *nu există*. E mai degrabă, vorba editorialistului specializat de la *The Herald*, „un coşmar terminologic", o inflație de evenimente care se derulează aproape simultan, mai mult sau mai puțin vizibil. Or, ca să recurg la definiția dată de Silviu Purcărete „Nopții Valpurgice": nu e decât o iluzie... Însă, spre deosebire de trucurile lui Mefisto, Edinburgh Festival e o iluzie aducătoare

FAUST – echipa reunită, după ultima reprezentaţie la Edinburgh

Ofelia POPII, la decernarea Premiilor Herald Angel

de prosperitate, câtă vreme cetățenii orașului sporesc rândurile turiștilor ispitiți cu peste 2000 de oferte în materie de spectacol.

Desigur, cel mai notoriu ingredient al acestei iluzii rămâne Edinburgh International Festival (14 august–6 septembrie), cu tradiția sa de peste șase decenii și o contribuție anuală la economia scoțiană de 180 milioane de lire sterline. Însă nici EIF n-ar fi ceea ce este fără uriașul fundal pestriț oferit de Edinburgh Festival Fringe (cu o organizație proprie, the Fringe Society, creată în 1958, un website propriu și un program tipărit cu 300 de pagini!). Fringe-ul împânzește literalmente orașul, din pitoresc-monumentalul Royal Mile, cu furnicarul său de scene improvizate, până în faimosul Traverse Theatre, avanpost al dramaturgiei contemporane. Există, apoi, Edinburgh Book Festival (lansat în 1983) care își instalează, în Charlotte Square, pavilioanele albe legate între ele prin lungi cozi de cititori. Dar și artele vizuale, jazz-ul și televiziunea își au propria stare de festival. Mai mult, din anul 2005, comunitățile sud-asiatice din oraș își celebrează moștenirea culturală în cadrul lui Edinburgh Mela, iar politica furnizează și ea prilejuri de dialog în clădirea Parlamentului scoțian. Orice format de *entertainment* e agreat, începând cu promenada prin fața tarabelor de la St. John's, unde se ține târgul anual al meșteșugarilor, și până la Military Tattoo, parada de kilturi și cimpoaie desfășurată pe esplanada Castelului – ritual colectiv de proporții, pentru care, de șaizeci de ani încoace, 12 miloane de spectatori au sfidat friguroasele seri de vară scoțiană.

Pe scurt, chiar și cel mai blazat turist picat aici în toiul „Festivalului" i-ar putea da dreptate criticului Lyn Gardner, care exclama în *The Guardian*: „There is nothing else like Edinburgh: it really is the greatest show on earth".

„Apocalypse now"

Și dacă n-ar fi fost decât Festivalul căruia australianul Jonathan Mills i-a conferit, se pare, o nouă strălucire, deși îl conduce abia de trei ediții, succesul *Faust*-ului sibian tot ar fi însemnat destul. În programul EIF, spectacolul are parte de o vecinătate admirabilă, iar Purcărete stă alături de cele mai importante nume din lumea teatrului mondial: Brian Friel își prezintă trilogia *Faith Healer – The Yalta Game – Afterplay*, Mabou Mines îl reinventează pe Peter Pan în *Peter and Wendy*, iar William Kentridge și Handspring Puppet Company (Africa de Sud) vin cu uluitorul *Il ritorno d'Ulisse in Patria* de Claudio Monteverdi. Și totuși, niciuna dintre aceste producții nu este creditată cu o serie de cinci reprezentații, precum *Faust*! Iar asta nu e tot: chipul Ofeliei Popii, aproape de nerecunoscut sub un rictus mefistofelic, imortalizat pe coperta Ghidului de Festival (ori, mai bine spus, de festivaluri), îți agață privirea pretutindeni în oraș; televiziunile transmit interviuri cu Purcărete, Stürmer și Ofelia (ciudat joc de destin teatral, s-a spus, ca un Mefisto să poarte, în realitate, nume feminin, și încă unul atât de celebru!), jurnaliștii se întrec în elogii. Temuți pentru exigența lor, cronicarii britanici și scoțieni fac acum exces de hiperbole și superlative. La prima vedere, reușita pare mai degrabă o chestiune de cifre și dimensiuni, iar tonul e dat chiar de Jonathan Mills, care, în broșura de prezentare a lui *Faust*, mizează pe această „sălbatică, suprarealistă adaptare a poveștii lui Goethe, montată la scară monumentală". În comparație cu asemenea aprecieri, titlul cronicii apărute pe 20 august în publicația gratuită *Metro*: „The devil is the details", deși teribil de exact, pare descumpănitor de modest.

Faust în cantonament

Royal Highland Centre, Ingliston e un reper neobișnuit pentru publicul Festivalului, excentric circuitului teatral din toate punctele de vedere (aflat la 10 km de oraș, în apropierea aeroportului, găzduiește, în mod normal, evenimente corporatiste și

Foto: Mihaela Marin

În repetiții, la Edinburgh: Silviu PURCĂRETE...

...și compozitorul Vasile ȘIRLI

Foto: Mihaela Marin

târguri de tot felul), dar este, se pare, şi singurul spaţiu în care ar fi încăput „cea mai ambiţioasă producţie" a ediţiei 2009. Puţini par să-şi mai aducă aminte că, în 1993, Peter Stein a prezentat tot aici un impresionant *Julius Caesar*, montare implicând participarea a două sute de figuranţi.

Lowland Hall pune la dispoziţia echipei lui Purcărete nu doar o hală de trei ori mai mare decât Simerom-ul sibian, ci şi un spaţiu bine întreţinut şi izolat termic, cu o acustică excelentă. Cum ne aflăm departe chiar şi de campusul Universităţii Heriot-Watt, acolo unde suntem cazaţi cu toţii (artişti, jurnalişti, personal tehnic), ne vom petrece ziua de dinaintea premierei într-o ciudată stare de cantonament, feriţi de agitaţia metropolei şi a festivalului. După cele două repetiţii din ziua precedentă, actorii s-au obişnuit cu zgomotul produs de motoarele avioanelor ce decolează în apropiere. În timp ce ei se încălzesc ori îşi pregătesc machiajul, Helmut Stürmer pune la punct ultimele detalii ale magnificelor sale decoruri mobile, astfel încât episodul „Noaptea Valpurgică" să poată fi „gustat" în condiţii de maximă vizibilitate şi securitate (flăcările şi artificiile din spectacol dau multă bătaie de cap organizatorilor). Publicul va pătrunde rapid în... *Noapte*, pe trei căi de acces, şi va privi desfăşurarea de forţe din gradenele laterale, într-un mod poate ceva mai „disciplinat", mai puţin interactiv decât la Sibiu. Tot din motive de securitate, harpiile zburătoare vor fi ridicate deasupra spectatorilor cu ajutorul a două... motostivuitoare conduse de maşinişti cărora Lia Manţoc le adaugă în ultima clipă capete... porcine, în acord cu tema celui mai impresionant moment conceput de regizor. Cum proporţiile spaţiului de joc sunt cu totul altele acum, nici pe pereţii halei nu mai pot fi admirate mai vechile secvenţe grafice à la Bosch, ci uriaşele măşti arcimboldiene împrumutate din *Metamorfozele* lui Purcărete.

Dincolo, în spaţiul *à l'italienne* ce configurează cabinetul de studiu al bătrânului Faust, actorii s-au reunit pentru ultimele repetiţii muzicale, pe care le veghează cu exigenţă compozitorul Vasile Şirli.

Uriaşi „pantaloni" de pânză neagră delimitează în imensul spaţiu expoziţional de la Lowland Hall zona de confort a publicului: foaierele şi căile de acces spre gradene. Aici, fotografa Mihaela Marin, de curând întoarsă de la Avignon – unde expoziţia ei cu imagini din *Hamletmachine* s-a bucurat de succes şi i-a adus oferte de noi vernisaje, la Paris şi Bruxelles – îşi pregăteşte cele douăzeci de planşe surprinzând expresii şi gesturi, detalii şi planuri generale, „de atmosferă", un *Faust* recognoscibil şi totuşi asumat, personalizat, subiectiv. Fotografiile Mihaelei Marin, reproduse pe afişul şi în programul Festivalului, vor fi preluate de nenumărate publicaţii şi îi vor urmări mult timp pe cei care au văzut spectacolul aici, la Edinburgh.

„Pure enlightenment!"

18 august: reprezentaţia cu numărul 25 din istoria spectacolului şi premiera absolută a *Faust*-ului sibian în epicentrul teatral al lumii. Sunt de faţă importanţi critici şi jurnalişti de pretutindeni, personalităţi locale precum Lord Provost, primarul oraşului, dar şi reprezentantele Institutului Cultural Român, Gabriela Massaci (directoarea ICR Londra) şi Irina Ionescu (director general – Direcţia Generală Institute Culturale Româneşti din Străinătate).

Publicul reacţionează ca un seismograf sensibil, infailibil. Umorul lui Purcărete pare la el acasă, surprizele şi efectele speciale – metamorfozele fulgerătoare ale unui Mefisto androgin, cele şapte... Margarete preadolescentine, incursiunea în Noaptea de infern... – aproape totul stârneşte în sală perceptibile unde de şoc. Dar mai cu seamă cuplul Ilie Gheorghe–Ofelia Popii, prin care verbul lui Şt. Augustin Doinaş şi

Public în „foaier", înainte de *Faust*, printre fotografiile Mihaelei Marin

Foto: Mihaela Marin

imaginația lui Purcărete dobândesc splendoare, ține publicul cu răsuflarea tăiată. Supratitrarea funcționează impecabil, cu toate că versiunea englezească utilizată pare inadecvată şi prăfuită în comparație cu bogăția sensurilor care ne încântă pe noi, cei câțiva spectatori români.

După aplauze, urale, repetate chemări la rampă, exclamații de încântare şi blitzuri, întreaga echipă a spectacolului este invitată la recepția oferită de Lord Provost şi onorată chiar de Michael Russell, Ministrul scoțian al Culturii. Excitați şi guralivi, încărcați de energia ovațiilor, parcurgem pe jos, în câteva minute, distanța dintre Lowland Hall şi Hotelul Hilton. E aproape de miezul nopții şi nu mă îndoiesc că, la ora aceasta târzie, aici, la periferia Edinburgh-ului, alcătuim o procesiune destul de bizară.

„Bine ați venit, e petrecerea voastră, o meritați pe deplin!" Directorul EIF îşi întâmpină oaspeții cu un zâmbet radios şi cu strângeri de mână. E vizibil obosit, dar emoționat şi recunoscător. Prezența lui *Faust* la Edinburgh nu e o simplă reuşită managerială, ci şi, într-o bună măsură, o chestiune de orgoliu, de triumf personal. Într-un univers artistic care nu exclude calculul financiar, ci dimpotrivă, depinde de el, pariul pe un spectacol românesc extrem de costisitor presupune destule riscuri. Dar Jonathan Mills pare obişnuit să rişte şi să câştige. În martie 2006, numirea sa la conducerea Festivalului, după îndelungata direcție asigurată de Sir Brian McMaster, a produs un şoc în mediile artistice: Mills are doar patruzeci şi patru de ani, e născut la Sydney şi deține un master în... arhitectură şi design acustic. Viziunea lui, însoțită de o elocvență pe măsură, este însă extrem de ambițioasă. După două ediții, afirmă cei ce-l susțin, amprenta sa e deja vizibilă. Lui Jonathan Mills i se datorează reintegrarea artelor vizuale într-un program în care, oricum, muzica, şi nu teatrul, pare

a constitui pilonul central. Fiecare ediție abordează o temă importantă pentru cultura scoțiană, dar e relevantă şi la nivel global. Anul acesta, de pildă, *Faust* de Goethe se dovedeşte a fi opțiunea ideală într-un festival care celebrează Iluminismul (*The Enlightenment*), Edinburgh-ul fiind, în secolul al XVIII-lea, unul dintre centrele Iluminismului scoțian. Potrivit Julianei Engberg, directoarea artistică a Centrului Australian de Artă Contemporană şi curator al generosului program de arte vizuale pus sub semnul EIF, tema trebuie înțeleasă într-un sens mai larg, acela de „revelație, indiferent că este vorba de revelație filosofică, spirituală, intelectuală sau chiar bazată pe superstiții". Din această perspectivă, ideea se dovedeşte extrem de actuală. Iar *Faust*, fără a o ilustra neapărat, reuşeşte s-o... ilumineze cu prisosință. În fond, n-ar fi exagerat să pretindem că, datorită lui Purcărete, tema Festivalului de la Edinburgh a devenit acum un epitet aflat pe buzele tuturor: *„Pure enlightenment!"*

Edinburgh, Itaca lui Purcărete

„Cum e cu putință să realizezi în România un spectacol cu peste 100 de oameni?", mă întreabă, cu îndreptățită curiozitate profesională, regizoarea americancă Keri Wormald, ce lucrează de ani buni în Fringe ca manager la Promoters' Centre. Ne aflăm în autobuzul 100, cel destinat curselor spre aeroport şi, după multe peripeții (Edinburgh e o metropolă cu un trafic de coşmar în această vară, când Princess Street a fost blocată, în plin sezon turistic, pentru lucrările la o viitoare linie de tramvai), ajungem, în fine, la Lowland Hall Ingliston. Keri e doar una dintre nenumăratele persoane care încearcă, seară de seară, să găsească un bilet în plus la *Faust*. Şi e printre puținele ce izbutesc. La jumătatea reprezentației – când Cristian Stanca („locotenentul Diavolului", cum îl numeşte, în glumă, Silviu Purcărete) ne invită să îl urmăm în „Noaptea Valpurgică" – se întoarce spre mine şi îmi şopteşte, copleşită de emoție: „Acesta ar trebui să fie spectacolul anului". O zi mai târziu, performanța Ofeliei Popii este recunoscută printr-un important Herald Angel Award. Ceremonia are loc la Edinburgh Theatre Festival, edificiu a cărui fațadă de sticlă îți atrage atenția pe nervoasa arteră Nicholson Street. Inițial, aici se găsea Empire Palace Theatre, devastat în 1911 de un incendiu în care şi-a pierdut viața şi Lafayette, celebru iluzionist al vremii. Misterioase racorduri cu existența lui *Faust* par să ne însoțească în cele mai neaşteptate împrejurări...

Obsesia proporțiilor monumentale, atribuită regizorului român, dar considerată, în egală măsură, o marcă a teatrului est-european, va stărui şi la întâlnirea pe care Silviu Purcărete o are cu publicul Festivalului, în penultima zi de turneu. Aceste „conversații cu artiştii invitați" – modul important al programului conceput de Jonathan Mills – sunt găzduite de faimosul The Hub, care domină Castlehill şi capătul de sus al lui Royal Mile. La origine locaş de rugăciune gotic, The Hub a fost renovat în interior de arhitectul Benjamin Tindall şi a devenit în urmă cu zece ani sediul central al Festivalului (unde, pe lângă casele de bilete şi biroul de presă, se găsesc cafenele şi restaurante). Întâlnirea are loc într-o sală amenajată sub turlă. Sunt de față vreo optzeci de persoane. Mulți recunosc că, deşi nu au văzut încă *Faust*, au plătit 6 lire sterline pur şi simplu pentru a-l asculta pe regizorul român despre care vuieşte tot Festivalul.

„Decorul" e pregătit, într-adevăr, ca pentru o conversație amicală între oameni care se cunosc bine şi îşi respectă interlocutorul. Andrew Mckinnon, profesor la Birkbeck College (University of London), om de teatru apropiat Festivalului, moderează întâlnirea cu un artist recunoscut pentru reticența sa față de cei porniți să-l descoasă. Înaintează cu prudență tandră, reamintindu-le celor de față parcursul

Foto: Mihaela Marin

Silviu PURCĂRETE în conversație cu Andrew MCKINNON la The Hub

Silviu PURCĂRETE împreună cu Theodor PALEOLOGU, Ministrul Culturii

Foto: Mihaela Marin

unui creator obişnuit cu scenele britanice şi scoţiene. De la acel revelator *Ubu Rex cu scene din Macbeth* al anilor '90, primul său spectacol prezentat la Edinburgh, la *Danaidele*, *Decameronul*, *Phaedra*, *Orestia*, şi de la *Parsifal*, montat la Scottish Opera din Glasgow, la *Macbett* de Ionesco, pus în scenă la Royal Shakespeare Company – reperele sunt necesare şi îmblânzesc imaginea „străinului" Purcărete. Într-un fel, Edinburgh ar putea fi considerat Itaca regizorului român.

Prima întrebare speculează, aşa cum era de aşteptat, apetenţa pentru urieşesc a regizorului. Un clişeu pe care Purcărete îl parează elegant: „Nu ştiu exact ce înseamnă «proporţii monumentale». Textul e singurul care îmi impune dimensiunile unei montări. În cazul lui *Faust*, am luat de la bun început decizia de a nu crea spectacolul pe o scenă italiană. Ideea implicării publicului a existat şi ea de la început, de aceea am avut nevoie de un spaţiu foarte mare". Mckinnon remarcă, în plus, afinitatea lui Purcărete pentru textele clasice, atât de rar trădată de-a lungul carierei sale. Spre încântarea audienţei, regizorul pariază din nou pe cartea unei sincerităţi şfichiuitoare: „Nu am priceperea de a descoperi textele «proaspete», nu ştiu ce să fac cu aceste texte". Prin urmare, „Faust e relevant în zilele noastre?", insistă Mckinnon. Iar Purcărete răspunde, dezvoltându-şi concepţia de spectacol: „Toată lumea cunoaşte mitul. Noi am lucrat, de fapt, pe o adaptare a poemului lui Goethe, pornind de la o traducere foarte modernă, poetică şi plină de umor. Ne-am concentrat pe relaţia dintre Faust şi Mefisto şi pactul încheiat de cei doi. Ce înseamnă acest pact, în fond? La Goethe, subiectul lui e foarte ambiguu (în paranteză fie spus, soluţia scenică găsită de Purcărete, cu un Mefisto jucând rolul de *businessman* care scoate la ţanc contractul pregătit în geanta-diplomat, a amuzat publicul scoţian la fiecare reprezentaţie – *n.m., A.D.*). Atunci când Mefisto îşi face apariţia, Faust nu îşi mai doreşte nimic, nu mai vrea decât să moară. Mefisto încearcă să-l convingă că mai are totuşi o dorinţă, aceea de a afla ce e «dincolo». Nimeni nu ştie ce îi spune lui Faust despre acest «dincolo» şi, de aceea, în spectacol, îi şopteşte secretul la ureche. În termeni teatrali, acest «dincolo» ar putea fi tradus prin *backstage* (culise). Prin urmare, Mefisto e un personaj teatral, el nu e Diavolul. E doar un clovn de teatru, al cărui talent constă în a manipula trucuri extrem de simple. Aceasta este cheia montării noastre: «Noaptea Valpurgică» nu e altceva decât un bâlci popular, ca bâlciurile din copilărie ori din filmele lui Fellini. Pentru mine, *Faust* e o metaforă a teatrului".

Cuvintele lui Purcărete descurajează ifosul „marilor interpretări". Totul pare limpede şi cum nu se poate mai just când îl asculţi pe regizor, deşi cheia pe care ţi-o oferă el e, până la urmă, una înşelătoare, căci nu-ţi descuie toate porţile. Dacă nu ai curiozitatea de a afla pe cont propriu ce se găseşte dincolo de canaturile imense ale decorului, de poarta întredeschisă ademenitor, întâlnirea cu *Faust* e ratată.

Faust înseamnă, în mare măsură, şi această călătorie în care ne angajează „Noaptea Valpurgică". Acesta este sensul „promenadei" promise de toate materialele promoţionale ale spectacolului. „De ce aţi optat, pentru o revenire atât de prozaică a publicului din «Noaptea Valpurgiei?», îl întreabă Andrew Mckinnon pe regizor. Purcărete argumentează: „Faust e un orb aflat sub vraja lui Mefisto, victima iluziei create de acesta, a unei farse ieftine. Toată această experienţă nu îi aduce decât moartea". Publicul resimte deziluzia protagonistului la modul cel mai concret: regăsindu-şi locurile din sală pentru a urmări ultima parte a spectacolului. Dar şocul „Nopţii" continuă în chip diferit: calitatea atenţiei sale este cu totul alta acum, căci aşteptările au fost depăşite şi rezistenţele înfrânte de-a lungul acestui intinerar pe cât de scurt, pe atât de intens.

Andrew Mckinnon subliniază „echilibrul atent dintre umor şi tragedie", amintind, de pildă, jocul aproape copilăresc al lui Mefisto cu trupul ţeapăn al lui Faust, atunci când, într-o secvenţă de veritabil gag, se chinuie să-l înghesuie în sicriu. Pentru Purcărete, Mefisto e „un personaj versatil, deopotrivă comic şi tragic". În fond, aminteşte el, „sunt multe jocuri de cuvinte în traducerea pe care am pus-o în scenă, aşa cum, de altfel, e mult umor în Faust. Goethe însuşi râdea foarte mult, imaginea lui de german sobru nu e decât un clişeu. O bună parte dintre scrierile sale merg în această direcţie a combinaţiei de filosofie şi lucruri amuzante."

Conversaţia nu durează mai mult de o oră. Deşi răspunde curiozităţilor cu un neastâmpăr abia disimulat, Purcărete dezvăluie detalii despre cariera şi maniera sa de lucru pe care multe alte interviuri le trec sub tăcere. Nu lipsesc, desigur, întrebările referitoare la schimbarea de regim politic traversată de România şi, implicit, la schimbările înregistrate în sistemul nostru teatral. „Lucrând în Occident, nu te simţi niciodată ca într-o mare familie", admite regizorul, comparând, de pildă, perioada sa de lucru în Franţa cu experienţele din ţară.

Chestionat asupra metodei sale de lucru cu actorii, Purcărete face elogiul improvizaţiei: „dau teme, un cuvânt ori un cadru pe care ei le pot dezvolta, iar din aceste exerciţii se pot ivi mici detalii clarificatoare pentru ansamblul spectacolului: acesta este, cel puţin, modul meu de comunicare cu trupa sibiană". Andrew Mckinnon remarcă îndeosebi jocul magnific al Ofeliei Popii şi al lui Ilie Gheorghe, calităţile vocale şi fizice pe care aceştia le demonstrează. Purcărete se retrage cu modestie în umbra actorilor săi, invocând „armonia unică dintre doi actori care fac parte din generaţii şi şcoli de teatru diferite". E modul său elegant de a ieşi din scenă, lăsând spectacolul să vorbească de la sine.

*

Cele o mie şi una de nopţi ale aventurii cu *Faust* se apropie, pentru noi, de sfârşit. În timpul liber, cutreierăm în neştire pe străzile oraşului cosmopolit, crescut pe o stâncă vulcanică, dintr-o grămadă de cocioabe adunate în jurul unei fortăreţe. Încercăm o senzaţie stranie, de necunoscut şi familiaritate, la fel ca atunci când ne mişcăm, asemenea unor liliputani, printre decorurile lui Helmut Stürmer: clădirile vechi, în stil medieval, victorian ori georgian, şi acele *closes* – străduţe înguste şi întunecoase, care divid structurile înalte – din Old Town... verdele crud al pajiştilor, contrastând cu cenuşiul, albastrul închis, granitul arhitecturii maiestuoase, solide. „Atena cea gri a Nordului" are cerul brăzdat fie de nori şi ploaie, fie de pescăruşi. Numai aici e posibil să înţelegi de ce spectacolul lui Silviu Purcărete putea fi – cum, de altfel, a şi fost socotit – o creaţie pe măsura unui Festival, dar şi a unui oraş ieşit din comun.

III

Constantin Chiriac (directorul Teatrului Naţional „Radu Stanca"): *„Înainte şi după Faust"*

„Cred că acesta e cu adevărat momentul de graţie al teatrului românesc. Ne-am obişnuit să gândim la modul triumfalist, dar, de data aceasta, este vorba de o prezenţă extraordinară în cel mai important festival al lumii. *Faust* a fost spectacolul cel mai căutat la Edinburgh şi a existat o lungă listă de aşteptare pentru cei care încercau să mai obţină un loc la ultimele reprezentaţii. A fost vizionat de multe personalităţi, iar o dovadă e şi faptul că sunt contactat zilnic de agenţi şi producători

care îmi propun diferite proiecte. Aseară (22 august – *n. red.*), Lord Provost, Primarul oraşului Edinburgh, a oferit o recepţie în onoarea domnului Theodor Palelologu, Ministrul Culturii. Lady Provost, care este probabil cel mai bun agent al teatrului românesc în clipa de faţă, încerca să-i dovedească domnului Ministru că de acum înainte se va vorbi despre Festivalul de la Edinburgh de până la *Faust* şi despre Festivalul de la Edinburgh de după *Faust*. Lady Provost îl felicita în acelaşi timp pe Jonathan Mills pentru faptul că Festivalul, care anul trecut nu a avut în program spectacole în măsură să uluiască, s-a întors, iată, către marile producţii. Am fost întrebat de un jurnalist de acasă dacă într-un an de criză e bine ca lumea să cheltuiască atât de mulţi bani pentru promovarea unui spectacol. Cred că acum cel mai important lucru este investiţia în cultură. Este o investiţie sănătoasă, care dă vizibilitate, creează o platformă de dialog şi dezvoltă totodată zona turismului. Edinburgh este cel mai bun exemplu pentru felul în care o comunitate poate fi transformată integral printr-o acţiune culturală.

Ce se va întâmpla mai departe? Festivalul de la Edinburgh, Teatrul Naţional «Radu Stanca» şi Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu, împreună cu Festivalul de Teatru de la Dublin, cu parteneri din Belfast şi din Napoli, au pus deja la cale o coproducţie internaţională pentru 2011–2012: *Călătoriile lui Gulliver*, în regia lui Silviu Purcărete."

Aşteptări şi reacţii. Spectatorii despre *Faust*

Un domn în vârstă: „Un spectacol minunat şi foarte bine jucat. Poate că ar fi meritat să fie mai bine promovat. Eu ştiam foarte puţine despre el, numai ceea ce citisem în programul Festivalului". Completarea soţiei: „Dar în acelaşi timp mi s-a părut cu atât mai excitant cu cât nu ştiam la ce să ne aşteptăm".

Două studente la o facultate de teatru, aproape simultan, pe un ton febril: „Uriaş! Wow! Şi ce aplauze! Cu adevărat extraordinar! Au fost cele mai lungi aplauze din viaţa mea! Iar promenada din «Noaptea Valpurgică» a fost ceva copleşitor! Mi-au plăcut actorii, amândoi sunt foarte buni şi se completau atât de bine! Sunt fericită că am venit. Cu oricine mă întâlneam, rămânea absolut uimit: Cum, ai bilet la *Faust*?!"

Jurnalistă la BBC, surprinsă că un alt jurnalist îi cere părerea: „A fost o producţie spectaculoasă, în mod sigur cea mai mare din Festival. Pentru noi e neobişnuit să vedem spectacole de teatru aici, la Ingliston, ultima dată s-a întâmplat cu aproape 20 de ani în urmă, când Peter Stein a prezentat *Julius Caesar*, cu o distribuţie de vreo 200 de actori. E grozav să poţi dispune de un asemenea loc în Edinburgh, unde fiecare se luptă să câştige un spaţiu teatral, e grozav să ai o arenă de joc imensă".

Un alt domn în vârstă: „Un spectacol pur şi simplu impresionant. Şi destul de neobişnuit pentru noi. Regizorul a pus accent pe câteva aspecte ale poveştii lui Goethe. E clar că nu poţi pune în scenă toată piesa, dar ceea ce a ales a fost fantastic. Nu am fost foarte sigur la început, dar am avut timp destul să mă gândesc înainte de a-mi forma o părere".

Un tânăr întrerupt din discuţia cu prietenii săi: „Mi-a plăcut mult, teribil de emoţionant! Lirismul primei părţi, de parcă cei doi actori ar fi cântat pe o singură voce, a fost incredibil! Prestaţia lor a fost incredibilă, vocile şi mişcarea lor pe scenă – absolut uimitoare, şi adâncimea montării, şi anvergura producţiei... Nu apucasem să citesc nicio cronică, nimic. Am venit la *Faust* direct de la aeroport,

sunt născut în Edinburgh, dar acum locuiesc la Londra şi primul lucru pe care l-am făcut a fost să vin aici. Despre spectacol am auzit de la diverşi cunoscuţi, o parte dintre ei lucrează pentru Festival şi ştiam încă de anul trecut că va fi jucat la Edinburgh, aşa că mi-am pus de mult în gând să vin să-l văd".

Un grup de producători (râzând): „Trebuie să ştiţi că vorbiţi cu nişte profesionişti ai pieţei teatrale... Decorul a fost excelent, spaţiul găsit pentru a prezenta acest *Faust* a fost foarte potrivit şi accesibil. Lowland Hall are o acustică fantastică. Un spectacol foarte puternic. Ar trebui să aibă însă mai mult de cinci reprezentaţii. Să aduci o distribuţie atât de mare, să investeşti atât de mult ca să vii aici, într-un oraş atât de vibrant cum e Edinburgh... *Faust* putea fi programat şi trei săptămâni, cu casa închisă! Ştiu că e foarte dificil, dar pe lângă costurile pentru a veni până aici şi a construi tot acest dispozitiv, cazarea este capitolul cel mai uşor de asigurat. E păcat, pentru că mai sunt mulţi care vor să vadă spectacolul".

Scott Johnston, profesor de actorie la Telford College din Edinburgh, o figură familară oamenilor de teatru români: „Se întâmplă foarte rar să vezi – mai ales la prima reprezentaţie, când sunt mulţi invitaţi, cronicari – oameni ridicându-se în picioare şi aplaudând. Reacţia a fost extraordinară, dar cred că nimeni nu a mai văzut acest gen de teatru. Un teatru de o mare calitate imagistică, un adevărat circ macabru. Şi doi actori cu o relaţie extraordinară. Ce e grozav la acest festival e că poţi să vezi teatru din Europa de Est, unul dintre cele mai bune. Silviu Purcărete e cu siguranţă printre primii cinci regizori de top din lume, la ora actuală".

Keri Wormald, regizoare americană şi promoter în Fringe, mi-a trimis acest mail pe care l-am găsit când am revenit în ţară: „*Faust* a fost vârful ediţiei din 2009 pentru mine, şi am văzut deja mai mult de treizeci de spectacole. Ca regizor profesionist, m-a impresionat atenţia extrem de afectuoasă pentru detaliu. Fiecare moment era coregrafiat într-un mod sofisticat, dar organic. Ca spectator, am fost profund emoţionată. Acest *Faust* e motivul pentru care continuăm să frecventăm teatrul – cu speranţa că vom fi de fiecare dată emoţionaţi în acest fel. De când am văzut spectacolul mă simt de parcă aş fi fost în infern – infernul lui Goethe. Am nevoie să ascult muzică clasică şi să mă uit periodic în oglindă ca să mă conving că m-am întors pe pământ şi că nu mi-a crescut pe umeri un cap de porc".

(A consemnat **A.D.**)

IV

Presa britanică despre *Faust* (materiale puse la dispoziţie de Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu)

„Mi-aş vinde sufletul să mai văd acest *Faust* o dată. Cea mai uluitoare experienţă teatrală a acestei (sau, se poate spune, a oricărei) vieţi, *Faust* (la Ingliston Lowland Hall) a înfierat şi a paralizat ca o smoală fierbinte aplicată direct pe piele. Acestă producţie, desfăşurată într-un hangar de lângă aeroport, ne-a fascinat şi ne-a vrăjit pe cei mai mulţi dintre noi, şi m-a întristat în privinţa unui singur lucru. Poate nu o să mai văd niciodată în viaţă un eveniment mai impresionant şi mai *teatral*." (*The Observer*, 23 august 2009)

„Uluitor şi răvăşitor, acest Faust este un adevărat spectacol. De la început şi până la sfârşit, piesa regizorului Purcărete, adaptare după drama lui Goethe, este tulburătoare. Decorul lui Helmut Stürmer este o parte integrantă a acestei atmosfere,

piesa debutând în sala de clasă a lui Faust, rece şi austeră. Producţia devine o experienţă copleşitoare în care personajele tulburătoare, costumele şi muzica stranie răscoleşte publicul încontinuu. [...]

Din distribuţia de 120 de actori, Ofelia Popii iese în evidenţă. Personajul Mefisto creat de ea este impresionant şi copleşitor, o prestaţie de talie mondială. Vocea ei apăsătoare şi mişcările fac ca prezenţa ei să fie simţită pe scenă chiar şi atunci când se ascunde în tenebre." (*The Herald*, 22 august 2009)

„Este atât de captivant, încât aproape că eşti gata să îţi vinzi sufletul diavolului doar ca să continue succesiunea de imagini grandioase. *Faust*-ul lui Goethe în versiunea lui Silviu Purcărete este o adevărată fantezie vizuală seducătoare şi probabil nu veţi observa că el şi-a vândut propriul suflet spectacolului. Dar ce spectacol, cu o serie de miraje şi trucuri ce te fac să te simţi ca şi cum ai fi căzut într-un vis real – sau un coşmar." (*The Guardian*, 20 august 2009)

„Nu am mai văzut o montare atât de complexă, fenomenală, de când Janusz Wisniewski a adus spectacolul *The End Of Europe* la Fringe, în 1985, iar *Faust*-ul lui Purcărete are o mare bogăţie de semnificaţii pe măsura impactului său visceral. (La urma urmelor, spectacolul reuşeşte chiar să îi aducă lui Faust mântuirea.) Această producţie a Teatrului Naţional «Radu Stanca» din Sibiu este deja vândută integral, dar sfătuiesc din tot sufletul pe oricine care se află la o distanţă mică de Edinburgh să apeleze la toate sursele care îi vin în minte pentru a obţine un bilet." (*Financial Times*, 20 august 2009)

„Ofelia Popii face un tur de forţă ca un Mefisto ce transcende sexele, un Mefisto care pare bărbat la început, iar apoi îşi scoate costumul pentru a dezvălui atât sâni de femeie, cât şi sex de bărbat. Vocea sa răguşită, versatilitatea şi carisma sa creează un personaj deconcertant, care pare venit dintr-o lume infernală." (*The Telegraph*, 19 august 2009)

„Dacă organizezi un festival cu tema «Iluminismul», atunci tragedia lui Faust (savantul neobosit şi arogant care îşi vinde sufletul diavolului) trebuie să fie inclusă în program. Şi acum, ea vine la Edinburgh într-o versiune a regizorului Silviu Purcărete, şi al său Teatru Naţional «Radu Stanca» din Sibiu, care este cu siguranţă unul dintre cele mai impresionante spectacole montate de Festivalul de la Edinburgh, Secţiunea oficială. Dar el oferă, de asemenea, o adaptare a poveştii la secolul XXI, în care diavolul Mefisto este învins de forţele inocenţei." (*The Scotsman*, 19 august 2009)

„Este greu să nu fii impresionat de montarea lui *Faust* de la Festivalul Internaţional de la Edinburgh. O producţie atât de imensă, încât a trebuit montată la Lowland Hall din Ingliston, te lasă după două ore şi jumătate de spectacol dezlănţuit uşor epuizat şi puţin copleşit. De la studenţii cu feţele albe ca varul aşezaţi în băncile victoriene din sala de clasă uriaşă plină de ziare, la creaturile cu cap de porc în haine albe şi trupurile pulsânde mişcându-se în timp, până la chicotele lui Mefisto, spectacolul este o înlănţuire de festinuri vizuale." (*BBC*, 18 august 2009)

Turneul Teatrului Naţional „Radu Stanca" la Festivalul Internaţional de Teatru de la Edinburgh (18–22 august 2009) a fost sprijinit de Guvernul României, Ministerul Culturii, Cultelor şi Patrimoniului Naţional şi Institutul Cultural Român.

Helmut STÜRMER, Lia MANȚOC și Cristian STANCA

Gabriela MASSACI, directoarea ICR Londra, Constantin CHIRIAC, directorul TNRS, Michael RUSSELL, Ministrul scoțian al Culturii și Jonathan MILLS, directorul EIF

La Avignon în off

Prezentat, între 8 şi 30 iulie, în secţiunea *off* a celui mai vibrant festival european, spectacolul ***Naître à jamais (Născut pentru niciodată)*** de András Visky, în regia lui Gábor Tompa, s-a bucurat de un considerabil succes. Teatrul Maghiar de Stat din Cluj a susţinut 23 de reprezentaţii (cu subtitrări în limba franceză) la Théâtre des Halles.

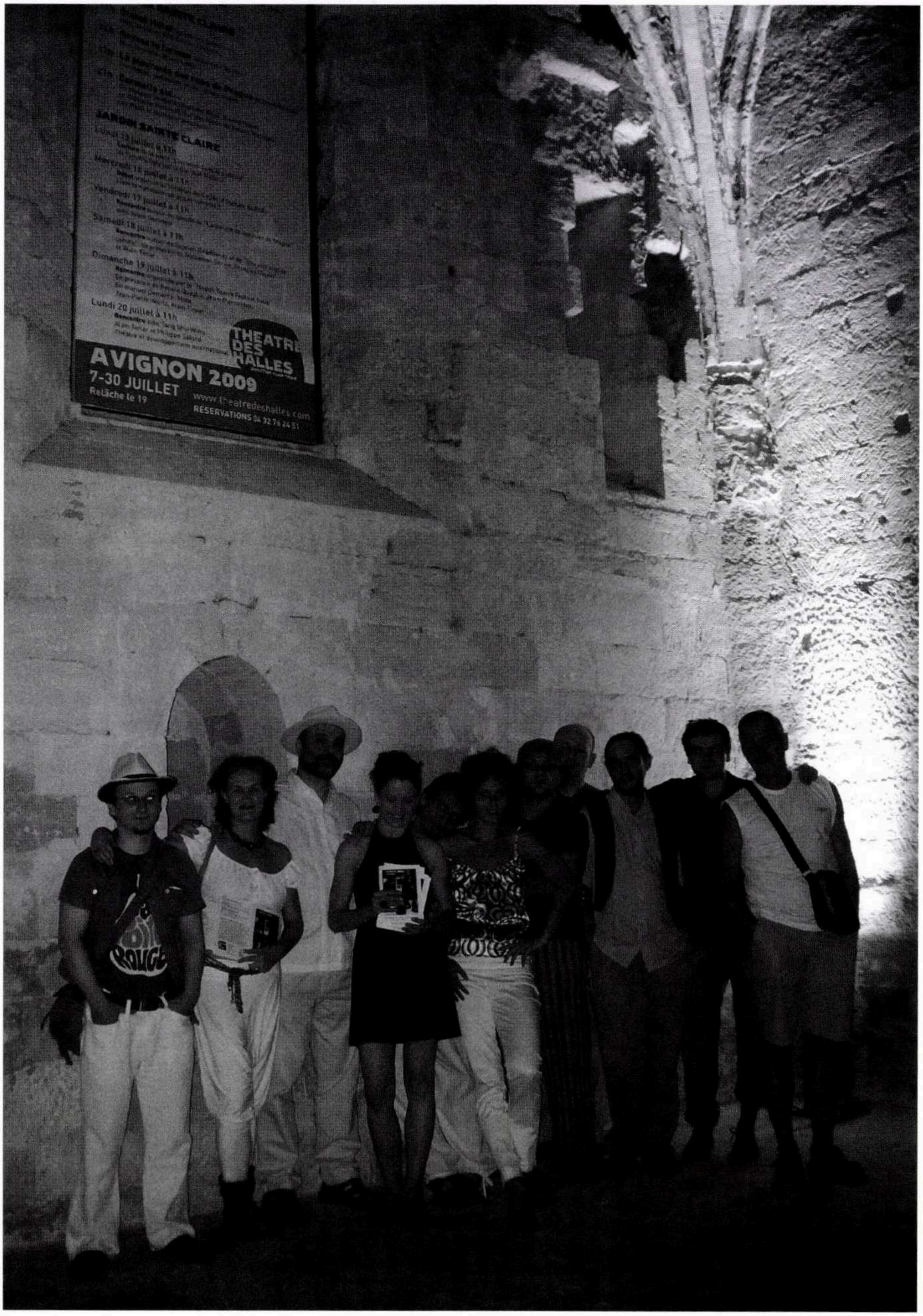
Publicul şi presa de specialitate au apreciat montarea pentru vigoarea conceptului regizoral şi coerenţa formei, remarcând totodată modernitatea jocului actoricesc. A fost elogiată, în special, prestaţia fină, complexă, a protagonistului Áron Dimény.

Pe 12 iulie, în sala de conferinţe de la Espace Jeanne Laurent, a avut loc dezbaterea cu tema *„În mijlocul şi la marginea identităţilor noastre: Europa centrală"*, la care a fost invitat şi Gábor Tompa. Regizorul a vorbit despre locul pe care îl ocupă Teatrul Maghiar din Cluj atât în spaţiul românesc, cât şi în cultura de limbă maghiară, subliniind că aspiraţiile novatoare ale companiei pe care o conduce au propulsat-o în ultimii ani în elita teatrului european. Dramaturgul András Visky a prezentat fundalul istoric, politic şi social al piesei *Născut pentru niciodată*, punând accent pe împăcarea cu trecutul nostru recent. La discuţiile moderate de David Samson, colaborator al revistei *Mouvement*, au mai participat: Christophe Galent, organizator de festival şi colaborator la Scène nationale du Havre, Eleonora Felisatti, jurnalistă la *Art'o* şi criticul portughez Tiago Bartolomeu Costa, colaboratorul revistei *Obscena*.

După vizionarea spectacolului, reputatul teoretician Patrice Pavis i-a mărturisit regizorului Gábor Tompa: *„Mă simt foarte fericit că am putut vedea spectacolul dumneavoastră*, Născut pentru niciodată – *unul dintre cele mai frumoase, dacă nu chiar cel mai frumos pe care l-am descoperit vara aceasta la Avignon."*

În urma festivalului de la Avignon, mai mulţi critici de teatru, oameni de specialitate şi-au făcut propriul lor bilanţ, evaluând spectacolele din festival. Potrivit site-ului www.festivalier.net, al cărui editor e renumitul critic de teatru Pascal Bély, spectacolul *Născut pentru niciodată (Naître à jamais)* e considerat cel mai bun şi ocupă locul întâi în topul spectacolelor „off".

„Naître à jamais (Născut pentru niciodată)*, spectacolul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj este «piesa» Secţiunii off. O capodoperă absolută între May B de Maguy Marin şi (A)pollonia de Krzysztof Warlikowski. Când evocarea Holocaustului atinge în aşa măsură sublimul, ne întrebăm dacă spectacolul* Naître à jamais *nu face parte deja din patrimoniul spiritual al omenirii".*


Dimanche 19 juillet à 11h
Lundi 20 juillet à 11h
THEATRE DES HALLES
AVIGNON 2009
7-30 JUILLET
Relâche le 19
www.theatredeshalles.com
RESERVATIONS 04 32 76 24 51

Academia itinerantă „Andrei Şerban"[1]

New York, 6 octombrie 2009. În faţa unei săli arhipline (studenţi şi spectatori întârziaţi nu au mai încăput în spaţiul dedicat evenimentului), regizorul Andrei Şerban şi actorii Academiei itinerante 2009 au fost întâmpinaţi cu mare interes şi curiozitate de un public new-yorkez avid, participativ, aflat în plin exerciţiu de admiraţie. Evenimentul din 5 octombrie găzduit de Martin E. Segal Theatre Center din cadrul CUNY – City University of New York era listat deja de către *New York Times* în ediţia din 1 octombrie, în selecţia specială a evenimentelor care trebuie neapărat văzute în cursul săptămânii.

Prezentarea de la Martin E. Segal a inclus secvenţe filmate din întreg parcursul Academiei, însoţite de comentariul lui Andrei Şerban, o demonstraţie cu actorii prezenţi, precum şi lansarea albumului *Andrei Şerban. Călătoriile mele. Teatru & Opera*, publicat de Editura Institutului Cultural Român din Bucureşti.

Andrei Şerban a captivat, ca întotdeauna, atenţia tuturor, vorbind pasionat despre importanţa de a face teatru în formate şi locuri neconvenţionale şi a da astfel ocazia şi un spaţiu de manifestare unei imaginaţii şi unei energii colective care nu se pot naşte altfel. Rigoare şi libertate – iată cele două elemente esenţiale creaţiei, esenţiale transmisiei artistice care îşi îndeplineşte menirea. Chestionat de public despre relevanţa întâlnirii cu Andrei Şerban, Marius Manole a răspuns că după experienţa din aceste luni a înţeles că „este mult mai important să faci teatru pornind mereu de la zero, decât de la ceea ce ştii", şi valorizând descoperirile sale personale de-a lungul acestui parcurs. Andreea Bibiri şi-a amintit prima ei întâlnire cu Andrei Şerban, la şaisprezece ani, episod emoţionant care a reprezentat motivaţia ei de a face teatru: în iunie 1990, căutând refugiu din Piaţa Universităţii invadată de mineri, a descoperit în Teatrul Naţional, aflat în frenezia repetiţiilor la *Trilogia antică*, o lume posibilă şi un alt tip de atitudine faţă de realitatea dură a acelor zile.

Frank Hentschker, directorul executiv şi de programe al Martin E. Segal Theatre Center, a declarat că a fost una dintre cele mai splendide seri pe care le-a organizat la centru şi a remarcat amestecul de public academic, de profesionişti din teatru şi public larg, atras de întîlnirea cu marele regizor, aflat pentru prima oară în spaţiul de la CUNY.

După atelierul organizat la Horezu în luna august, ICRNY a primit pentru a doua oară la New York o generaţie a Academiei itinerante, proiect iniţiat în anul 2007 cu *Spovedanie la Tanacu*, textul Tatianei Niculescu Bran.

Ioana Barbu, Andreea Bibiri, Lia Bugnar, Boris Gaza, Radu Iacoban, Marius Manole, Maria Obretin, Liliana Pană, Ioana Pavelescu şi Matei Rotaru sunt actorii care au participat la stagiul new-yorkez actual al proiectului, desfăşurat între 25 septembrie şi 6 octombrie a.c. Lor li s-a alăturat artistul Matei Branea, creatorul lui *Omulan*, autor al unui jurnal în benzi desenate al călătoriei.

Stagiul american a inclus, de asemenea, o lectură-laborator a textului *Răpiţi la New York*, scris de Lia Bugnar în urma atelierului de la Horezu, lectură care a avut loc în 4 octombrie în sala Auditorium a ICR New York.

Andrei Şerban, împreună cu actorii, a încheiat seara de la CUNY (sfârşitul acestei etape a călătoriei grupului de actori români) în dialog cu artiştii, criticii, studenţii la arte, rămaşi la o discuţie informală după eveniment.

---

[1] Text oferit de I.C.R. New York.

Foto: ICRNY

La New York, 5 octombrie 2009

Foto: Matei Branea

La Horezu

„Cumnata lui Pantagruel" premiată

Spectacolul *Cumnata lui Pantagruel*, coproducţie a Teatrului Maghiar de Stat Cluj, a Teatrului Naţional „Radu Stanca" din Sibiu şi a Companiei „Silviu Purcărete" din Lyon a câştigat Premiul cel mare al Festivalului Youth Open din Macedonia. Juriul alcătuit din criticii de teatru macedoneni Borce Grozdanov, Maja Nedelkovska, Aleksandra Boskovska şi teatrologul bulgar Svetlana Beneva, a votat în unanimitate drept cel mai bun spectacol producţia lui Silviu Purcărete. Festivalul care s-a desfăşurat între 9 şi 26 septembrie a găzduit spectacolele unor companii de teatru din Slovenia, Austria, Croaţia, România, Bulgaria, Serbia, Elveţia, Muntenegru, Franţa şi Macedonia.

„Spectacolul lui Purcărete impresionează cu limbajul scenic pur, limbaj, care dovedeşte că, pentru a face teatrul experimental şi alternativ, nu e nevoie de inovaţii tehnice şi multimedia. E demonstrat faptul că, în această eră a tehnologiei, actorul în sine este un instrument pentru cercetare. Corpul şi vocea actorului constituie o bază pentru naraţiune, bază în care poezia cuvintelor e înlocuită cu gesturile, «plasticitatea» şi emoţiile ce se nasc din instinctele primare. Soluţiile bizare în spectacol sunt substituite cu originalitate, simplitate, umor exact şi fin. Spectatorii urmăresc spectacolul relaxaţi şi încearcă să-şi creeze (sau nu) propria lor poveste." – a declarat criticul de teatru Aleksandra Boshkovska.

REVIZORUL la reprezentaţia cu nr. 100

Premiera a avut loc pe 5 octombrie 2006. de atunci, acest spectacol s-a bucurat de un succes imens atât la sediu, cât şi pe scenele festivalurilor naţionale şi internaţionale.

Dintre cele 100 de reprezentaţii, 12 s-au jucat între 16–26 august 2007 în cadrul Festivalului Internaţional Fringe, Edinburgh, Scoţia, Marea Britanie.

Cele mai importante ziare britanice au acordat cu această ocazie montării lui Horaţiu Mălăele 4 stele din 5:

„De o înaltă calitate profesională şi de un comic extraordinar, piesa eset jucată în stilul teatrului de repertoriu care la noi, în Marea Britanie, cu modul mult prea individualist de a înţelegecultura, e din ce în ce mai rar".

Mark Brown, SUNDAY HERALD MAGAZINE, 26 august 2007

„Spectacolul Teatrului de Comedie din Bucureşti, regizat cu măiestrie de Horaţiu Mălăele, stoarce fiecare picătură din inventivitatea explorării de către Gogol a grotescului şi absurdului naturii umane".

Lynne Walker, THE INDEPENDENT, 23 august 2007

„George Mihăiţă, în rolul primarului, domină întreaga scenă printr-o interpretare extraordinară, ce singură face toţi banii plătiţi pe bilet".

Robert Dawson Scott, THE TIMES, 20 august 2007

Revizorul a participat până acum la peste 10 turnee şi festivaluri naţionale şi internaţionale, la care a obţinut şi importante premii:

Participări internaţionale:

- Turneul organizat de Primăria Municipiului Bucureşti – **Bukarest Festtage, Viena**, Austria, 16 mai 2007.

- **Festivalul Internațional Fringe, Edinburgh, Scoția, Marea Britanie,** 16–26 august 2007, cu sprijinul Prmăriei Municipiului Bcureşti.
- **JoakimInterFest, ediția a II-a, Krakujevak, Serbia, 8 octombrie 2007.**
  – Premiul pentru Cel mai bun spectacol
  – Premiul pentru Cea mai bună regie – **Horațiu Mălăele**
  – Premiul pentru Cel mai bun actor – **George Mihăiță** în rolul *Primarului*
  – Premiul publicului
- Turneu organizat de Institutul Cultural Român la Teatrul Arenal Madrid, Spania, 12–13 aprilie 2008.
- Turneu organizat de Institutul Cultural Român la Teatrul „Katona Jozsef", Budapesta, Ungaria, 20 noiembrie 2008.

Participări naționale:
- **Festivalul Național de Teatru Clasic, Arad,** ediția a XII-a, 11 octombrie 2006.
- **Festivalul de Dramaturgie Contemporană, Braşov**, ediția a XVIII-a, 30 noiembrie 2006.
- **Festivalul de teatru „Poveşti pentru Copii şi Oameni Mari", Alba Iulia,** ediția a II-a, 3 octombrie 2007.
- **Festivalul Național de Comedie, Galați,** ***ediția a XIX-a, 16 octombrie 2007:***
  – Premiul pentru Cel mai bun actor – **George Mihăiță** pentru rolul *Primarului*
  – Premiul pentru scenografie – **Lia Manțoc** pentru costume
- **Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale", Bucureşti,** ediția a XVII-a, 4–12 noiembrie 2007.

Teatrul de Cameră din Arad, premieră la Pécs

Spectacolele ***Caii la fereastră*** de Matei Vişniec şi ***Decalogul după Hess*** de Alina Nelega (ambele în limba maghiară), montate la Aradi Kamaraszinhaz (Teatrul de Cameră Arad) participă la anul inaugural al Capitalei Culturale Europene Pécs, 2010.

Premiera spectacolului *Caii la fereastră*, în regia lui Radu Dinulescu, a avut loc vineri 18 septembrie la Teatrul Trei din Pécs şi este un produs al teatrului maghiar Aradi Kamaraszinhaz şi al teatrului din Ungaria, finanțat de Fondul Cultural Național (NKA) din Ungaria, Pécs 2010 – Capitală Culturală Europeană şi Primăria Municipiului Arad.

„Cred că pentru teatrul nostru, dar şi pentru dramaturgia românescă contemporană, este foarte important că un teatru minoritar din România va participa la aceste evenimente cu două spectacole ale dramaturgilor români. Ungaria este interesată de textele contemporane româneşti şi de modul de a face teatru în România. De fapt, teatrul produs în țara noastră are un impact semnificativ în țara vecină" – ne-a declarat Tapaszto Erno, director artistic la Aradi Kamaraszinhaz. Gabriela Gujdar, managerul teatrului arădean a subliniat că cele două spectacole vor intra în stagiunea celor din Pécs şi vor fi jucate şi în acest an, dar şi în anul 2010, când oraşul din Ungaria va fi Capitală Culturală Europeană. *„Pentru noi este un lucru deosebit că, după doar doi ani de existență, participăm la un circuit de evenimente de o asemenea anvergură"* – a mai spus managerul teatrului. Invitația, dar şi dorința de colaborare a maghiarilor vine după ce spectacolul *Decalogul după Hess,* în regia lui Tapaszto Erno, al Teatrului Aradi Kamaraszinhaz, a fost declarat de către portalul maghiar de ştiri *transindex.ro* drept cel mai bun spectacol în limba maghiară al anului 2008.

Jan LAUWERS
Foto: Maria Ştefănescu (arhiva FNT)

Jan LAUWERS:

„Improvizațiile nu-și au locul în spectacolele noastre"

„Teatrul prost este cel mai insuportabil lucru din lume. Dar dacă văd teatru bun, atunci el mă copleşeşte într-atât, încât nutresc speranța să devin un alt om. Needcompany, de exemplu, întruchipează pentru mine o astfel de promisiune", mărturisea într-un interviu Matthias Hartmann, noul director de la Burgtheater din Viena.

După ce, în vara anului 2008, în cadrul Festivalului de Teatru de la Salzburg, au prezentat în premieră absolută un maraton teatral de şapte ore cu trilogia Sad Face / Happy Face **(având subtitlul** Trei poveşti despre condiția umană**), după ce au reluat experiența şi la recenta ediție a Festivalului de la Avignon,** Jan Lauwers **şi** Needcompany **sunt invitați în stagiunea 2009/2010 ca *Artist in Residence* la Burgtheater. Într-un articol din cotidianul** Die Presse **din august 2008, Lauwers afirma că va încerca, în cadrul acestei rezidențe, să „influențeze sistemul existent" la Burgtheater. Am avut şansa să-l întâlnesc pe artistul flamand la Viena. Întâlnirea a fost poate mai scurtă decât mă aşteptam, însă am cunoscut un om serios, un adevărat profesionist, neliniştit şi dornic de muncă.**

Irina Wolf: *Sunteți artist în rezidență la Burgtheater. Ce înseamnă asta pentru „Needcompany"? Cum vă propuneți să „influențați sistemul existent"?*

Jan Lauwers: Nimeni nu ştie ce înseamnă asta. În urma colaborării pe care am avut-o în ultimii doi–trei ani, la Schauspielhaus din Zürich, cu directorul de atunci al teatrului, Matthias Hartmann (acum director la Burgtheater, Viena), am hotărât să încercăm o nouă cooperare, dar la Viena, sub denumirea „Artist in Residence". Burgtheater este cel mai mare teatru din spațiul de limbă germană, cu o trupă de 140 de actori şi un sistem uriaş, inclusiv la nivel sindical. Mă aşteptam să găsesc un sistem destul de rigid. Am fost însă plăcut surprins de flexibilitatea şi deschiderea spre nou a instituției şi a actorilor.

Colaborarea este prevăzută pe o durată de mai multe stagiuni. În stagiunea actuală, am prezentat *Needlapb 16*[1], la începutul lui septembrie a.c., apoi două dintre spectacolele trupei mele Needcompany, respectiv *Isabella's Room*, în 23 şi 24 septembrie, la Burgtheater, şi *The Lobster Shop*, în trei seri consecutive, începând cu 16 octombrie, la Akademietheater. Vom reveni la Viena abia în iunie 2010 (mai exact în 18, 19 şi 20 iunie) cu partea a treia a trilogiei, *The Deer House*. În acest fel, dorim să obişnuim publicul, dar şi trupa vieneză cu stilul nostru de joc. Tot în stagiunea asta va avea loc o cunoaştere reciprocă, o tatonare a celor două trupe de actori, stilurile lor fiind destul de diferite. În final, urmează să realizăm, în stagiunea următoare una–două producții mixte, care vor fi prezentate în premieră absolută publicului vienez în 2011. Am urmărit câteva producții de la Burgtheater

---

[1] De peste două decenii, Needcompany oferă periodic, unui public restrâns, şansa de a fi martor la procesul de creație al viitoarelor sale spectacole. Un *Needlabp* este definit ca „un spațiu deschis de reflecție, de o libertate nelimitată". *Needlabp 16* include, de pildă, secvențe din lungmetrajul *Dead Deer Don't Dance* pe care Jan Lauwers îl are în pregătire.

şi mi-a plăcut ce am văzut. Am deja idei, încă neconcretizate, ştiu cu ce actori aş putea colabora. Decizia îi aparţine fiecărui actor. Nimeni nu va fi forţat să lucreze cu noi. Tocmai în asta constă succesul proiectului. Participanţii trebuie să simtă că vor să facă parte din proiect, să adere cu totul la el.

I.W.: *Tijen Lawton, una dintre dansatoarele Companiei (a cărei poveste autobiografică i-a inspirat lui Jan Lauwers* Casa cerbilor – *n.n., I.W.*) *a părăsit de curând echipa Needcompany, după 12 ani de colaborare. Sunteţi mereu în turneu. Cum aţi reuşit să găsiţi o înlocuitoare atât de repede?*

J.L.: Am avut noroc.

I.W.: *Ce criterii trebuie să îndeplinească un artist pentru a face parte din Needcompany?*

J.L.: În primul rând, este obligatoriu să-şi cunoască meseria la perfecţie, fie ca dansator, fie ca actor. Desigur, trebuie să stăpânească mai multe limbi străine, spectacolele noastre fiind multilingve (la Viena reprezentaţiile au avut loc în engleză, franceză şi flamandă, cu supratitrări în germană – *n.n., I.W.*). Este necesar să fie într-o formă fizică perfectă. Dar mai ales, un membru al companiei trebuie să fie dedicat profesiei sale, să fie sută la sută concentrat în timpul repetiţiilor. Improvizaţiile nu-şi au locul în spectacolele noastre. Avem o viaţă destul de grea, suntem în turneu peste 150 de zile pe an şi mai mulţi membri ai companiei au familie. Nu este uşor să formezi o trupă compactă, e un lucru care cere timp, dar acesta a fost unul dintre ţelurile mele.

I.W.: *Cum aţi simţit publicul vienez în timpul reprezentaţiilor susţinute de Needcompany?*

J.L.: Am găsit un public foarte receptiv, viu. Se simte că avem de-a face cu spectatori obişnuiţi să vadă mult teatru. Este un public deschis la nou, care trăieşte emoţia de la începutul până la finalul spectacolului.

I.W.: *În 2007, aţi fost la Bucureşti pentru a prezenta* Isabella's Room *în Festivalul Naţional de Teatru. Ce impresie v-a făcut publicul?*

J.L.: A fost o experienţă nouă pentru mine. Eram pentru prima dată în România şi am fost primit cu multă căldură. Am avut nenumărate convorbiri cu diferiţi oameni. Cu toţii mi-au lăsat o impresie foarte bună. Este un public citit şi cult. Oraşul în sine degajă o energie greu de definit, o energie a schimbării de după comunism.

I.W.: *Emblema Needcompany este un cerb. De ce tocmai un cerb?*

J.L.: Pentru că imaginea sa îmi dă speranţă. De câte ori merg prin pădure şi mi se întâmplă să văd un cerb, mi se pare ceva de o frumuseţe rară şi simt că încă nu este totul pierdut, că încă mai există speranţă.

Interviu de Irina WOLF

Scenă din *The Deer House*

Foto: Maarten Vanden Abeele

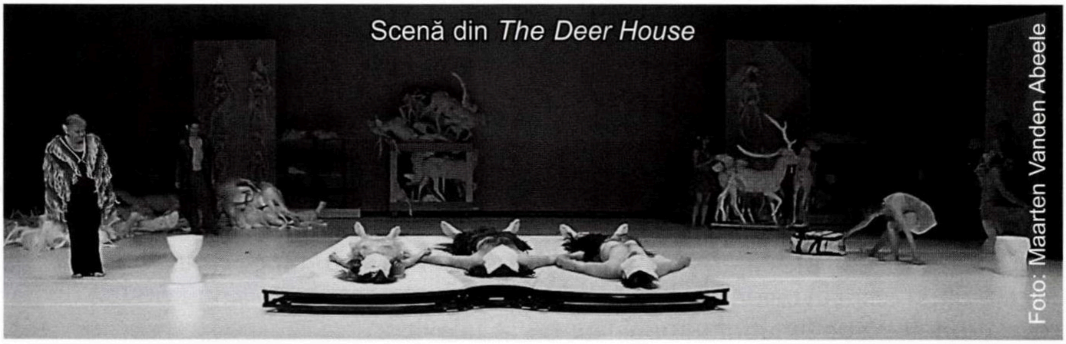
Irina WOLF

Eu exist, dar cine sunt eu?

După succesul fulminant înregistrat în septembrie, la Burgtheater, cu cea de-a două suta reprezentație a *Camerei Isabellei* (prima parte a trilogiei *„Sad Face/ Happy Face"* din piesa lui Tankred Dorst), artistul flamand Jan Lauwers şi compania sa Needcompany au revenit la Viena peste o lună, cu spectacolul ***The Lobster Shop*** (*Magazinul homarului*), partea a doua a trilogiei.

Dacă în prima parte avea loc o confruntare cu trecutul, în partea a doua este prezentată o viziune asupra viitorului, la bază stând o poveste de farsă absurdă, destul de încâlcită şi bizară. Personajul central, *Axel*, este un genetician care a clonat primul om. Axel îşi pierde fiul într-o împrejurare tragică, pierdere care va duce la destrămarea căsniciei sale cu Tereza şi, în final, la sinuciderea sa. Înainte de a-şi lua viața, el îşi mai acordă o ultimă satisfacție, şi anume o cină în localul preferat, Restaurantul Homarului. Ritualul este însă stricat de un chelner (pe nume Mo), care, împiedicându-se, scapă homarul, cu tot cu sos, pe costumul alb al lui Axel. În timp ce încearcă să-şi curețe hainele în toaleta restaurantului, prin fața ochilor i se derulează toată viața într-o fracțiune de secundă.

La prima vedere, Lauwers adoptă o formulă de teatru cu care ne-a obişnuit, apelând la nenumărate efecte vizuale şi sonore. Decorul futurist din elemente geometrice, de culoare albă, ne plasează instantaneu într-un viitor rece şi artificial, lipsit de umanitate. Peste toate tronează un ecran video plasat central, care acaparează încă de la intrarea în sală privirea spectatorilor. Pe fundalul acestuia se derulează imaginea unui bărbat plutind, într-o barcă cu motor, pe o apă liniştită. S-ar putea spune că în această montare a lui Lauwers (în acelaşi timp şi autor, şi semnatar al scenografiei), ecranul este personajul principal. Va fi elementul cel mai des folosit pe parcursul întregului spectacol pentru a sublinia textul vorbit prin proiecții video adecvate. De o duritate fără margini este scena care ilustrează moartea fiului, în care doi băieți se bat în mod brutal pe țărmul mării, până când unul dintre ei cade şi rămâne nemişcat, totul petrecându-se sub privirea relaxată a taților. Durerea lui *Axel* se răsfrânge în valurile care se sparg la mal, în timp ce *Tereza* (Grace Ellen Barkey) execută un impresionant dans solo.



Scenă din *The Deer House*

Foto: Maarten Vanden Abeele

Scenă din *The Deer House*

Spectacolul începe într-un spirit romantic, cu multe momente umoristice, însă se transformă pe parcurs într-un *show* de un realism cinic excesiv. Ca urmare a deteriorării umanității omului clonat, acesta moare de plictiseală şi începe să dea foc la maşini. După moartea fiului, soția lui Axel înghite neîncetat pastile, în timp ce soțul îşi tratează coşmarurile la o doctoriță psihiatru. Omul de ştiință nu mai este de mult interesat de descoperirea unei terapii de vindecare a cancerului, ci de „clonare şi formele existenței imateriale".

Cel mai reprezentativ personaj al acestui viitor sumbru este Mo („prescurtare posibilă de la Mohammed" – aluzie la un terorist), care se transformă din chelner în constructor de bărci, din refugiat în pescar sau în traficant de oameni. Ceea ce este sigur, însă, e că avem de-a face cu un ateu şi un om lipsit de identitate. De fapt, aceasta este şi problema sa: „Eu exist, dar cine sunt eu?"

Din cauza filosofării excesive pe teme politico-sociale, performanța notabilă a interpreților trupei Needcompany rămâne în plan secund. Spre deosebire de finalul primei părți a trilogiei, în care spectatorul pleca fredonând melodia *Song for Budhaton*, imaginea care îi rămâne întipărită în minte din *The Lobster Shop* este cea a omului clonat, singur, părăsit, derutat şi... cam nătâng. Ceea ce nu e de mirare când citim în caietul-program că textul a luat naştere „în singurătatea camerelor de hotel, sub influența imaginilor de la televizor".

Tomek BORKOWY:

„FRINGE-ul a fost întotdeauna anarhic şi niciodată «maniabil»"

Înfiinţat în 1947, când opt companii de teatru mai mici au avut ideea de a „împrumuta" publicul Festivalului Internaţional, Edinburgh Festival Fringe este astăzi o uriaşă vitrină pentru teatrul de stradă, pentru producţii de *stand-up comedy*, dans, teatru de expresie corporală, musicaluri şi concerte, prezentate în cele peste 100 de *venues*[1] ale sale. Dar este, în egală măsură, o afacere profitabilă, care creează locuri de muncă, umple hoteluri, restaurante, baruri şi taxiuri, şi aduce anual oraşului circa 80 de milioane de lire sterline. La ediţia abia încheiată (7–31 august), EFF a fost mai încăpător ca niciodată, atrăgând 2.098 de producţii şi înregistrând 34.000 de reprezentaţii! Şi totuşi, într-un an marcat de criza mondială, nimic nu l-a scutit de controverse şi temeri legate de viitorul său.

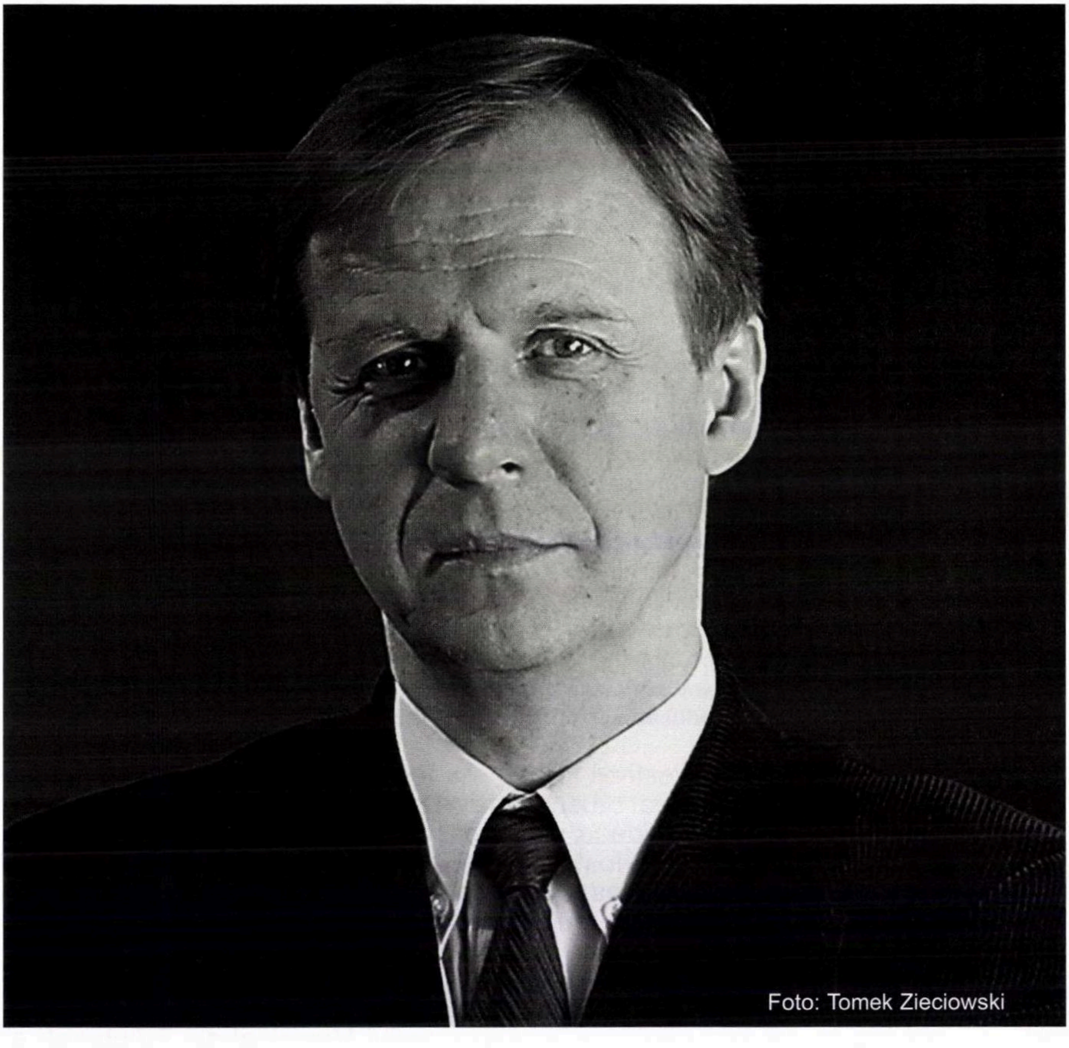
Tocmai pentru că, la noi, conceptul de *fringe* are o istorie fragilă, iar criza e în mare măsură pretext ideal pentru descurajarea iniţiativelor culturale, ni s-a părut interesant să dialogăm cu *Tomek Borkowy*, **un personaj-cheie al Fringe-ului edinburghez, fost actor polonez, cu o experienţă de douăzeci de ani ca producător în cel mai deschis şi competitiv festival al lumii.**

Acum, când Edinburgh Festival Fringe s-a încheiat, tonul îngrijorat-pesimist din presa ultimelor luni s-a înviorat brusc: după dezastrul de anul trecut (când câţiva manageri au cochetat chiar cu ideea de a scoate Fringe-ul la licitaţie pe eBay), peste 1.85 milioane de bilete au fost vândute, cu 9% mai mult faţă de recordul precedent (din 2007). Acest succes de *box office* e pus, în mod paradoxal, pe seama recesiunii economice: mai mulţi britanici au fost nevoiţi să-şi petreacă vacanţa acasă, mai mulţi oameni au ales să evadeze ieftin din cotidian (numeroase spectacole fiind extrem de accesibile la preţul de 5 lire sterline). În ciuda încrederii recâştigate, Fringe-ul mai are însă multe probleme de rezolvat: el trebuie să facă faţă nu doar taxelor tot mai mari impuse de Consiliul Municipal din Edinburgh şi criticilor celor care nu-i înţeleg prea bine menirea, dar şi nevoii de modernizare a structurii sale administrative (atâta câtă e) pe care o resimt actorii săi principali: artişti, *promoteri*, manageri, agenţi şi producători.

Născut în Polonia, la Varşovia, dar cu studii de teatru făcute la Cracovia, Tomek Borkowy are 35 de ani de experienţă pe scenă, în film şi televiziune, ca actor, producător, agent şi profesor de actorie. În 1978, conducea deja un teatru de repertoriu pentru tineret în Cracovia. S-a îndrăgostit de Edinburgh Fringe în 1983. Pe atunci lucra pentru Artaud Company şi a prezentat în Festival un spectacol care l-a făcut să piardă o grămadă de bani, deşi a avut şi cronici bune. Ulterior, a înfiinţat împreună cu foştii săi studenţi Ab Ovo Theatre Company. A descoperit şi administrat spaţii

---

1 După cum lesne se poate bănui şi din acest interviu, termenul *venue* nu are echivalent în limba română şi, implicit, nici în practica noastră teatrală. În Fringe, e folosit cu sensul de loc de desfăşurare al unui eveniment, dar şi de structură de producţie şi promovare a spectacolelor, cu alte cuvinte, de nucleu instituţional. Există, aşadar, şi *venues* care beneficiază de mai multe scene, săli, spaţii, majoritatea în clădiri amenajate ca atare doar pe durata Festivalului. (A.D.)



de spectacol, a produs, găzduit şi promovat numeroşi artişti, în special din zona est-europeană. Universal Arts, pe care o conduce din 1998, împreună cu soţia sa, Laura Mackenzie Stuart, a prezentat publicului britanic şi programatorilor de festivaluri internaţionale sute de creatori din peste 40 de ţări. Calitatea produselor artistice pe care le girează a fost recunoscută printr-un Herald Angel Award. În 2009, trei importante săli din Fringe s-au aflat în „custodia“ lui Tomek Borkowy, acestea fiind şi printre cele mai căutate de public: New Town Theatre („probabil cel mai frumos *festival venue* din oraş“, după cum spune chiar el), Universal Arts @ St. Georges West şi Edinburgh International Conference Centre.

Andreea Dumitru: *Văzând străzile înţesate de turişti şi cozile interminabile din faţa caselor de bilete, oricine ar fi avut senzaţia că Festivalul îşi trăieşte zilele de glorie. E surprinzător să auzi atâtea voci anunţând un colaps financiar, dezastrul economic. Criza din Fringe are cauze locale sau e tot o consecinţă a celei globale?*

Tomek Borkowy: Festivalul de la Edinburgh este unic şi nu poate fi comparat prea uşor cu niciun alt festival similar din lume. Unicitatea lui se datorează

longevității şi dezvoltării lui în toți aceşti 63 de ani. Trebuie să înțelegi structura Festivalului ca să poți avea adevărata imagine a „zilelor lui de glorie".

Fringe-ul edinburghez nu este o singură entitate (un singur festival), ci o sumă de festivaluri create de diferitele asociații de manageri şi *venue producers*, care îşi desfăşoară activitatea în mod absolut independent. Există două categorii principale de resurse care creează, practic, ceea ce numim *Fringe*: structurile (cu spațiile aferente lor), organizate după criterii comerciale şi având un repertoriu de aceeaşi factură, şi cele administrate de comunitate sau de studenți. Niciuna dintre acestea nu primeşte subvenții guvernamentale şi fiecare încearcă să-şi acopere costurile şi să obțină profit pentru propria organizație. Mai mult, cele din prima categorie închiriază spații şi vin cu întreaga infrastructură operațională şi personalul necesare pentru a le amenaja şi a le face să funcționeze ca teatre. Am putea vorbi de încă două categorii de *venues*: unele administrate profesional şi altele, parțial sau din principiu administrate de voluntari (care nu sunt plătiți, aşadar, pentru munca lor).

Singurele entități administrate strict profesional sunt Assembly Theatre şi Universal Arts. Apropiate de acestea, dar folosind şi câtiva voluntari pe lângă personalul angajat, sunt Pleasance, Underbelly şi Gilded Balloon. Mai departe, putem vorbi despre C Venues, Sweet şi Zoo, care au câtiva angajați profesionişti. Aceste opt organizații asigură 80% din Edinburgh Festival Fringe şi vând împreună în jur de 85% din numărul total al biletelor.

Punctele comune împărtăşite de toate aceste organizații care administrează săli de spectacol şi participă în Fringe sunt datele la care operează, includerea lor în programul unic, tipărit de Festival Fringe Society, şi casa centrală de bilete a Societății Fringe. De aceea, poate, în mod frecvent, Edinburgh Fringe Society, care este doar o organizație prestatoare de servicii, e confundată cu Festivalul însuşi.

„Zilele de glorie" ale Fringe-ului (ediția din 2009) au fost create de căderea economiei globale. Ca şi în alte perioade de dificultăți economice, entertainment-ul s-a dovedit a fi una dintre puținele industrii înfloritoate, pentru că cei mai mulți oameni îşi doresc să evadeze din realitatea vieții de zi cu zi. E motivul pentru care repertoriul general programat anul acesta în majoritatea sălilor din Fringe a fost dominat de comedii şi alte producții de divertisment. Dar Festivalul a avut un an grozav şi datorită ratei de schimb extrem de avantajoase dintre lira sterlină şi alte valute, în special pentru turiştii venind din țări ce folosesc moneda euro sau dolarul. În plus, participarea publicului din țară a fost mai mare, în paralel cu creşterea numărului de oaspeți în Scoția.

Având în vedere structura lui complet deschisă şi creşterea constantă a costurilor ce țin de participare şi crearea de noi *venues*, abia în următorii doi sau trei ani ne vom da seama cum va arăta Festivalul.

A.D.: *Împărtăşiți îngrijorarea, exprimată şi în articole de presă, a dlui Michael Russell, Ministrul scoțian al Culturii? A devenit Fringe-ul „prea mare", „prea greu de administrat" ori „prea comercial"? Care sunt principalele pericole care îl amenință, după părerea dumneavoastră? Dar principalele speranțe pe care vi le dă?*

T.B.: Din cauza structurii sale independente, Fringe-ul a fost întotdeauna anarhic şi niciodată „maniabil". E într-adevăr prea mare şi prea comercial (după gustul meu), dar acesta este rezultatul inevitabil al forțelor pieții specifice societății în care trăim. Consumerismul predomină în secolul 21, iar arta nesubvenționată i se conformează. Ca întotdeauna în istorie (cu excepția perioadei comuniste, când arta era prețuită deopotrivă de dragul ei şi al propagandei), artiştii trebuie să vândă ori să moară de foame. Nu cred că e niciun pericol pentru Edinburgh Fringe ca

Foto: Andreea Dumitru

entitate, deoarece el va continua să existe într-o formă sau alta. Întrebarea e în ce formă şi în ce structură? Eu unul cred că va fi complet comercial, condus de două sau trei dintre asociaţiile de *Venue Producers* orientate spre zona comercialului, şi cu un mic număr de mini-*venues* administrate de amatori şi studenţi. Cu toate astea, sper că, datorită rolului pe care Festival Fringe îl deţine la nivel internaţional – ca fiind cel mai bun, mai mare şi mai important târg al artelor spectacolului –, ne vom păstra măcar nivelul competitiv, prezentând pieţelor artistice cele mai însemnate producţii din întreaga lume. Şi mai sper că artele spectacolului din România vor avea o participare semnificativă în cadrul lui.

A.D.: *Aţi adresat o scrisoare deschisă, lungă şi punctuală, conducerii organizaţiei care îi reprezintă şi deserveşte pe cei ce investesc în Fringe (companii participante, producători şi public), Edinburgh Festival Fringe Society (*http://entertainment.stv.tv/music/100386-an-open-letter-to-the-board-of-directors-of-the-edinburgh-festival-fringe-society). *Trebuia să aibă loc şi o dezbatere. Care sunt concluziile ei? Cum va arăta următoarea ediţie?*

T.B.: În interiorul acestei Fringe Society, care a rămas neschimbată de 50 de ani, există puternice forţe politice. Sunt câţiva membri ai Comitetului director care s-au lipit pur şi simplu de funcţiile lor, din motive greu de înţeles, şi care nu doresc nicio schimbare. Va mai trece o vreme până vom face modificări şi vom demonta nişte structuri învechite şi putrede. Procesul a început deja şi cred că scrisoarea mea a contribuit în mare măsură la demararea acestor schimbări. Mi-e imposibil să prezic viitorul Fringe-ului, după cum nimeni nu poate prezice modul în care se va dezvolta piaţa artelor spectacolului. Dar cred că, odată cu diminuarea dezacordurilor dintre ţări, artele spectacolului vor avea şi ele un viitor comun.

A.D.: *Keith Bruce scria de curând în* The Herald*: „Calitatea Festivalului Internațional și amploarea Fringe-ului funcționează perfect împreună". Sunteți de acord cu acești termeni? Este Festivalul Fringe doar o chestiune de dimensiuni? De fapt, ce mai înseamnă astăzi„spiritul Fringe"?*

T.B.: Și în Fringe poți găsi calitate din plin. Universal Arts reprezintă calitatea și de aceea am fost recompensați cu Herald Archangel Award pentru cel mai bun repertoriu din Fringe. Diferența dintre Universal Arts și EIF stă doar în sumele de bani pompate pentru programul EIF. Dați-mi aceiași bani și o să vă aduc în Fringe producții de aceeași valoare, dacă nu chiar de o calitate mai bună. În noiembrie, unul dintre proiectele noastre de top, *Venezuela Viva*, va fi prezentat la Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian" din București, în cadrul Festivalului Internațional al Artelor Spectacolului Muzical. Și-a început cariera internațională la Edinburgh, în Fringe. Este o producție de calitate internațională, aș spune, concepută pentru un public cât mai larg. Multe spectacole și-au început viața aici, iar acum sunt prezentate în întreaga lume. Din cauza puterii sale financiare, EIF înseamnă pentru mulți destinația ideală, însă Edinburgh Festival Fringe constituie garanția longevității, grație unui program de turnee pe termen lung.

A.D.: *Care sunt artiștii și companiile pe care sunteți fericit și mândru că le-ați descoperit și promovat la această ediție?*

T.B.: Ar fi o listă întreagă de artiști și companii care au ajuns departe după ce și-au făcut debutul în teatrele noastre. În cei 20 de ani de când lucrez în branșă, am cunoscut companii și artiști care au devenit faimoși și au recăzut apoi în uitare. Asta este natura profesiei noastre, totuși unii dintre ei sunt încă pe piață și fac turnee în întreaga lume. Dintre artiștii individuali, trebuie să-i menționez pe: Omid Djalili, Pip Utton (amândoi din Marea Britanie), Teo Castelano (S.U.A.) și Peter Aterman (Canada). Dintre companii: Le Théâtre „Talipot" (Franța), „Biuro Podrozy" (Polonia), „Venezuela Viva" (Venezuela), „Fiat Lux" (Franța), „Badac Theatre" (Marea Britanie) și „DoodRock" (Coreea). Anul acesta am asistat la ascensiunea a două noi nume, „Cocorico" din Franța și „Tap Kids" din S.U.A.

A.D.: *Ați jucat un rol important în promovarea și recunoașterea teatrului românesc la Edinburgh. În 2007,* Revizorul *de Gogol, spectacolul Teatrului de Comedie din București, a susținut 12 reprezentații la Teatrul Majestic, având sprijinul Universal Arts. Mai este teatrul din Europa Centrală și de Est o marcă prețuită pe piața teatrului internațional? Are încă un potențial demn de a fi descoperit? Ori îi lipsesc abilitățile necesare pentru a fi mai prezent pe scară internațională?*

T.B.: Teatrul est și central european este probabil încă cel mai bun și mai important pentru artele spectacolului din lume. Admir de mulți ani teatrul românesc și sper ca autoritățile din țara dumneavoastră să urmeze exemplul altor guverne, al celui polonez, de pildă, recunoscând că Edinburgh Fringe este cea mai bună fereastră către lume, și asta nu doar în beneficiul artelor, ci și pentru imaginea internațională a țării.

Cel mai important lucru pentru un artist ori pentru o companie este să încerce să depășească barierele lingvistice și culturale. Dar nu poți face asta decât producând spectacole special concepute pentru piețele internaționale. E un lucru care cere schimbări în modul de a gândi al artiștilor și producătorilor, precum și abilitatea de a se adapta la un nou mediu, la piețe și provocări noi. Cred că România are un astfel de potențial și cred că Universal Arts poate contribui la atingerea acestui scop, prezentând mai multe spectacole românești pe piața internațională.

Un interviu de Andreea DUMITRU

„Teatro a corte", Torino

Doina PAPP

TEATRO A CORTE, un festival estival substanțial

În anul acesta, an de criză, **Festivalul „Teatro a corte" de la Torino** a fost, paradoxal, mai intens şi mai productiv. Un program de trei săptămâni, opt locații, 31 de spectacole, 20 de premiere naționale şi 8 producții proprii ale Festivalului, iată un bilanț de care Beppe Navello, director al Festivalului şi al Fundației „Teatro Piemonte Europa", care-l gestionează, este mândru. Într-un interviu pe care mi l-a acordat anul trecut la prima întâlnire cu acest Festival, a anticipat o parte din aceste realizări subordonate intenției inițiale de a promova cu prioritate creația contemporană. De altfel, acest frumos paradox – teatru de azi în spații de ieri – face nota specifică a acestui festival care a pornit inițial dintr-o preocupare culturală generoasă, aceea de valorificare a patrimoniului arhitectural şi istoric al regiunii Piemont. Superbele castele ale Casei de Savoia, cetățile romane sau alte locuri istorice de renume au devenit locații predilecte ale oamenilor de teatru care creează aici special pentru Festival. Printr-o colaborare strânsă cu oficialitățile responsabile de conservarea şi valorificarea monumentelor, Festivalul reuşeşte, iată, să restituie Europei un fond patrimonial-cultural revitalizat prin întâlnirea cu arta contemporană.

Primul pas spre acest mariaj îndrăzneț l-a făcut Muzeul de Artă Contemporană, o inedită galerie de artă găzduită de castelul baroc de la Rivoli. Edificiul, creat în secolul XVIII de arhitecți ai ambițioasei coroane franțuzite a Italiei, are acum o replică

modernă. Din 1984, într-o aripă neterminată a castelului, Muzeul găzduieşte o colecţie permanentă de artă contemporană, expoziţii temporare (în iulie aici a expus şi Dan Perjovschi) şi un important centru de educaţie artistică. Prin producţiile sale, Festivalul „Teatro a corte“ i-a adăugat o nouă dimensiune, spectaculoasă şi inedită. În exterior sau în interior artişti-invitaţi concep special montări şi le asigură viaţa pe parcursul evenimentului. În această vară, Compania „Furiosas“ din Belgia a prezentat aici spectacolul de teatru-dans *Slipping*, caligramă poetică a unei poveşti pasionale de dragoste (la baza scenariului e un roman de Robert Waltzer), desenată de doi excepţionali dansatori-acrobaţi, Cille Lonsade şi Yves de Jonge. Într-o cuşcă de 8/4, corpurile lor descriu drumul de căutări al unui cuplu trăind visceral amorul ca şi tensiunea despărţirilor. Mişcări lente, trupuri moi care se scurg unul pe lângă celălalt,confruntări acutizate de spaţiul claustrant şi obstacolele rigide, o coregrafie a tactilului cu spectaculoase propensiuni acrobatice. Muzica, eclerajul, jocul umbrelor, arhitectura spaţiului,clipa vrăjită şi energiile dansului ne cuprind, ne învăluie, ne emoţionează, ne bucură.

Printre evenimentele celor câteva zile petrecute la Festivalul „Teatro a corte“, întâlnirea cu Compania „Furiosas“ fost fără-ndoială dintre cele memorabile. Din locul în care stăteam, în vecinătatea incintei metalice, privirea îmi zbura din timp în timp pe zidurile din depărtare unde într-o nişă luminată perfid părea că se joacă o altă piesă. Nici azi nu ştiu dacă tabloul acela animat făcea sau nu parte din spectacol. Dar cât de minunat se profila în lumina nopţii! Poate tocmai aceste involuntare imagini dau farmec inedit unui festival în *plain air* care-şi trimite spectatorii în miezul naturii şi al istoriei. Oricum, Rivoli e un loc destinat prin excelenţă artei.

În spaţiile de acum tradiţionale precum castelul Aglie, cetatea romană de la Polenzzo, fortăreaţa Moncalieri, celebrul domeniu regal Venaria Reale, comparat cu Versailles-ul, ediţia din acest an a Festivalului a programat şi alte spectacole originale, realizate de artişti din Franţa, Germania,Ţările de Jos, Spania, Regatul Unit, şi, evident, Italia.

Dans, acrobaţie, teatru fizic, instalaţii, muzică instrumentală, proză şi poezie, circ, într-un cuvânt, *performance*. Creativitatea e la mare preţ aici. Un teatru torinez se cheamă chiar... al inovaţiei, iar programul „Nuove sensibilita“ este dedicat tinerilor artişti ca un suport de promovare. Trebuie să fii foarte deschis ca să guşti o performanţă ca aceea a artistului francez Jerôme Thomas, unul dintre interpreţii cei mai personali ai circului francez de acum, inventator rafinat al jocului cu obiecte şi a manipulării acestora în spectacole de mare virtuozitate, umor şi fantezie precum cel intitulat *Soarele nu e o monedă*.

În grădinile de la Venaria Reale, spectatorii au avut de străbătut un itinerar fabulos. De la o pajişte la alta, în arhitectura peisageră rafinată a parcului mici bijuterii de spectacol, create aici pentru aici, fac din fiecare popas o întâmplare artistică. Gândite pe dimensiunile locului şi respirând atmosfera crudă a verdelui natural, acestea ritmează într-un mod studiat parcursul, alternând calmul, tăcerile din *Marş, dansul verdeţii* cu sunetele gălăgioase din serbarea campestră *Tramundas, circul transhumantei*, animată de o trupă din Sardinia.

Arbori cu forme ciudate ţin loc de decor pentru jocul cu marioneta al unui iscusit mânuitor, în vreme ce pătura moale a gazonului cu o geometrie exemplară protejează un grup de gimnaşti. Stăm pe iarbă, în jurul fântânilor, privim aproape sau în zare, după locul pe care l-am prins, dar nu smţim niciun disconfort. Învăţăm

să ne reintegrăm naturii şi arta spectacolului se dovedeşte, astfel, din nou umană. Şi nu e doar un divertisment de vacanţă.

Dacă merită însă cu prisosinţă să faci pentru ceva drumul la Torino, la „Teatro a corte" e Théâtre du Centaur. În manejul de la Druento, la Şcoala de călărie renumită în toată Italia, s-au „arondat" în mod fericit artiştii acestui teatru din Marsilia, unic în lume, invitaţi să facă spectacole mai în fiecare an. Anul trecut am văzut *Cargo*, un poem despre dragostea între oameni şi animale, despre supremaţia naturalului, a cailor adevăraţi în faţa artificialului, a civilizaţiei, a cailor putere. Mi-am dorit să revăd aceşti senzaţionali artişti care povestesc călărind exemplare cabaline de expoziţie şi am avut noroc. În vara acestui an, din nou la Druento, străbătând cărările marcate cu lumânări m-am întâlnit iarăşi cu teatrul ecvestru şi „centaurii" lui Camile&Manolo.Un ins de statură mică, tuciuriu, dar cât de impozant pe armăsarul său pursânge, şi soţia sa, o veritabilă amazoană, cu o ţinută de regină, călărind inegalat în picioare, stăpânindu-şi partenerul sau lăsându-se copleşită de vraja întâlnirilor. *Flux*, acest nou spectacol de la Théâtre du Centaur ar vrea să explice şi mai bine demersul inedit al acestor artiştilor. Iată câteva rânduri din expunerea lui Manolo publicată în caietul-program: „Centaurul, evident, nu există. De aproape 20 de ani şi noi am inventat un teatru care nu există. Forme diferite, un alt limbaj... Într-o lume care de 2000 de ani separă lucrurile, spre binele unei mai bune înţelegeri sau spre răul de a le opune, Flux, din contră, lucrează pentru amestec, pentru melanj, pentru reunire. Antonin Artaud gândea că limbajul divizează lumea. El căuta o limbă dincolo de cuvinte, care să reunească ceea ce este separat în noi. Cu Flux, centaurul se înscrie în acest demers. Şi dacă căutarea androginului ar fi mitul fondator al unei noi civilizaţii? Să-l găseşti pe celălalt pierdut în tine... Flux nu e un spectacol, este o experienţă de împărtăşit... Centaurul e metafora unei forme simple şi universale, să fii doi într-unul. În formă şi conţinut. Flux urmăreşte această ipoteză..."

Asamblând 5 *performence*-uri şi zece filme de artă realizate în oraşe fluviale şi portuare de la Marea Neagră, Marea Nordului şi Mediterana – Rotterdam, Istanbul, Berlin, Sagunto, Marsilia –, spectacolul e ca un *puzzele* care-şi poate adăuga oricând alte episoade. Timpul şi spaţiul reprezentaţiei, ca şi circulaţia publicului, se adaptează la arhitectura locului. O călătorie fabuloasă care la Druento şi-a avut unicitatea ei. Si dacă scenele live în care actorii şi caii ne-au făcut să-i urmăm în alergările lor, în oaza lor de tandreţe, de comuniune, acelea filmate vorbeau despre o încercare aproape imposibilă de a aduce lumea „de afară" în acest univers. Dar zarva orientală, trepidaţia oraşului occidental refuză parcă invitaţia la poezie şi armonie dintre om şi natură, dintre animal şi om. Femeia aleargă călare în goana unui tramvai, bărbatul aşteaptă inutil mângâindu-şi calul, într-un interior levantin. Cei doi nu se vor regăsi decât în faţa noastră, pe viu, într-un balet al trupurilor androgine, lângă răsuflarea caldă a animalelor care-i poartă şi le ţin loc de adăpost. Scena finală, de o coregrafie impecabilă, e apoteotică. Caii îngenunchează, se aştern lângă stăpânii lor care-şi sprijină la rându-le capul de grumaz şi corpul de pântece. Astfel înlănţuiţi, oameni şi cai reafirmă principiul unităţii primordiale la care meditează centaurul lui Camille *Manolo*. Dincolo de aceste explicaţii fatalmente prozaice, spectacolul are asupra celor prezenţi un efect aproape terapeutic. E purificator şi înălţător. Un adevărat *catharsis*.

Festivalul Internațional de Teatru, Lyon

Elisabeta POP

Oare ororile nasc războaie sau războaiele nasc orori?

Afişe şi panouri imense anunțau la **Lyon**, între **17–26 septembrie 2009**, prima ediție a **Festivalului Internațional de Teatru**, anul acesta purtând titlul provocator **„Sensuri interzise“**. De altfel şi grafica afişului era în ton cu titlul ales: o mulțime de benzi albe şi roşii, din cele care delimitează spațiile interzise trecerii prin zona respectivă.Trei mâini – două albe şi una neagră – trag cu putere în lături benzile, forțând parcă trecerea şi făcând astfel loc unui gol salvator ca o gură de aer, ca o chemare spre locurile interzise, un îndemn... Gaura aceea din benzile învălmăşite mi-a adus brusc aminte de o altă gaură din drapelul nostru revoluționar...

Organizatorii îşi anunță publicul că această ediție este dedicată Memoriilor, Identității, Rezistenței. Cu alte cuvinte va fi un teatru politic, dar în niciun caz, spun ei, unul cu tentă propagandistică sau ideologică, ci mai degrabă o etalare a marilor probleme etnice şi religioase cu care se confruntă la ora aceasta continentul european. Toleranță şi fanatism, iată două cuvinte rostite des de către cei implicați în organizarea Festivalului.

Afişul anunța opt spectacole cu mai multe reprezentații în tot atâtea teatre sau spații culturale din Lyon sau din apropierea Lyonului: Théâtre Celestins, Comédie de Saint-Etienne, Théâtre du Point du Jour, Théâtre de Venissieux, Théâtre Les Atteliers, Centre Culturel d'Aragon d'Oyon, Théâtre de Privas, etc. Țările invitate: Polonia, Croația, Turcia, Rusia, Afghanistan. Şi, ciudat, nici o trupă franceză pe afiş, în schimb, la final era anunțat un Bal care începea cu un fel de spectacol-petrecere „Traio Romano“, („Viața țiganilor“) în care dansau şi cântau țigani (nu ştiu de unde), iar între ei, cu statut de vedetă, era anunțat cântărețul Gavriş Borki, cică din Transilvania, stabilit în Franța!

Spectacolele anunțate şi prezentate pe scurt au fost următoarele: *Transfer de Jan Klata* (Polonia) – despre care voi scrie în cele ce urmează, *De partea cealaltă de Nataşa Rajkovic' şi Bobo Jelcic'* (Croația) –, o comedie dulce-amară, incursiune în spațiul limitat de frontiere fizice şi mentale, o încercare de a rămâne cumva tu însuți într-o regiune multiconfesională şi multiculturală. *Eu mă gândesc la voi,* episodul XX de Didier Ruiz – fragment din memoria moscovită a anilor '30–'60. Zece ruşi trecuți de 70 de ani îşi povestesc copilăria, adolescența, tinerețea, vorbesc despre gulag şi război, despre speranțele şi dezamăgirile lor, despre mândria de a fi rus, dar şi despre iubirile şi interesele lor strict materiale... *şi Opus 7* de Dmitri Krâmov – artist plastic şi scenograf, el ne vorbeşte despre destinul evreilor şi teroarea antisemită din vremea lui Stalin, cu referire specială la destinul particular al celebrului compozitor Şostakovici(Rusia), *Sivas 93* de Genco Erkal şi Ashura de Mustafa Avkiran şi Ovul Avkiran – episod tragic al incendiului provocat la Sivas, oraş din Anatolia de Est, moartea absurdă a 35 de oameni cazați la un hotel, nebunia unei haite excitate şi manipulate în numele unei închipuite răzbunări, Sivas fiind şi un loc al revoltei kurzilor (Turcia), *Tartuffe* de Molière

şi *În ziua aceea* – titlu provizoriu – spectacol colectiv (Afghanistan, Teatrul Aftab din Kabul). Acest teatru a luat naştere în anul 2005, după un stagiu petrecut acolo de regizoarea Ariane Mnouchkine împreună cu cinci actori care au sprijinit demersul curajos al actorilor afghani. Ei sunt preocupaţi de istoria recentă a ţării lor, de pericolul taliban şi deopotrivă resimt şocul atacului terorist de la 11 sept 2001.

Jan Klata, acest copil teribil al teatrului polonez, care, după ce nu puţini ani a fost şomer sau a bătut la uşi (teatrale) închise, a ajuns ca azi să fie multipremiat, ba chiar să se organizeze la Varşovia un „Festival Klata"... spectacolele lui *(Cazul Danton*, *Portocala mecanică*, *H de la Hamlet*, *Revizorul*, *Richard III*, *Orestia* ş.a.) fiind apreciate şi ţinând afişul ani şi ani... El a avut ideea genială de a vorbi prin intermediul unui spectacol despre Istoria ţării sale, dar şi a Europei din preajma şi de după cel de-Al Doilea Război Mondial (care i-a marcat familia şi l-a lovit din plin şi pe el), într-un mod cât se poate de original: i-a invitat în scenă chiar pe cei implicaţi, ultimii martori ai dezastrului provocat de arbitrara hotărâre a celor trei Mari întruniţi în Conferinţă la Ialta şi Potsdam – februarie şi, respectiv, iulie–august 1945 – când Marile Puteri Aliate, reprezentate de Churchill, Roosevelt şi Stalin, au decis să deplaseze frontierele după bunul lor plac; pasămite ei au donat Poloniei un teritoriu al Germaniei, sovieticii luând în loc, în compensaţie, părţi din Estul Poloniei. Zece milioane de nemţi au luat drumul pribegiei şi alţi zece milioane de polonezi au fost... transferaţi, trecându-se cu brutalitate peste voinţa şi interesele lor, în regiunile respective. Oraşul Wroclaw, cel mai bulversat dintre toate, a şi fost locul premierei absolute a spectacolului, pe data de 18 noiembrie 2006, următorul oraş în care s-a dat spectacolul fiind Berlinul (18 ianuarie 2007).

Acest act politic iresponsabil, nedrept şi arbitrar a fost făcut, s-a spus în cărţile de istorie controlate şi cenzurate de comunişti în numele respectului pentru drepturile legitime ale popoarelor implicate... Nimic mai fals: oamenii mutaţi forţat din locurile în care s-au născut şi au trăit generaţii întregi, au suferit imens, vieţile lor au fost brutal mutilate, destinele lor răvăşite... Pe nimeni însă din cei de la putere n-a interesat această dramă umană, tăvălugul istoriei a măturat totul...

Klata a avut curajul (doar singur recunoaşte că a învăţat de la Kristian Lupa că „în teatru totul e posibil") să-i invite în scenă pe câţiva dintre nemţii şi polonezii direct implicaţi în durerosul Plan al Marilor Puteri (căci numărul lor scade cu fiecare an – chiar cu ceva timp înaintea reprezentaţiei a murit unul dintre ei şi a fost în grabă înlocuit). Cu toţii sunt oameni simpli, trecuţi cu toţii de a doua şi chiar a treia tinereţe, unii au fost adolescenţi în anul dislocării, alţii s-au născut abia atunci şi au cunoscut ororile acelor timpuri abia mai târziu...

În centrul scenei, pe un podium înalt, o altă scenă, un podium simbolic, pe care nu se ajunge uşor, stau tolăniţi, ca în cunoscutele fotografii, cei trei înalţi conducători-aliaţi: Churchill, Roosevelt şi Stalin; doar ei sunt interpretaţi de actori profesionişti, Wojciech Zemianski – un *Stalin* foarte sigur pe el, râzând mereu sarcastic şi arătându-şi din când în când latura colerică a schimbătorului său caracter; Wieslaw Cichy – un *Churchill* nu neapărat gras şi cu trabucul în colţul gurii, ci mai degrabă cu un chip pe care se citea binecunoscuta-i senzualitate şi poftă de viaţă; Zdzislav Kuzniar – un *Roosevelt* puţin absent, parcă atins deja de boala ce avea să-l răpună de altfel chiar în acel fatidic an 1945. De două sau de trei ori, ei îşi scot paltoanele şi tunicile; de jos, nu fără oarecare dificultate, li se dau instrumente de cântat şi ei devin o orchestră, Grupul post-punk – Joy Division, a cărui muzică (*play-back* excelent realizat) răsună admirabil, detensionând atmosfera încărcată a spectacolului şi, în acelaşi timp, aducând publicul în actualitate.

În spatele scenei, în semicerc, pe scaune, stau, modeşti şi uşor pierduţi, respectuoşi parcă faţă de locul în care se află cumva fără voia lor şi având pe chip un fel de mirare faţă de un public numeros interesat de poveştile lor. Şi, în timp ce

puternicii zilei beau whisky şi ronţăie alune, cu harta lumii în faţă, trasând cu creionul noile frontiere, aceşti oameni vin şi îşi povestesc viaţa: fiecare rosteşte câte o amintire mai semnificativă din viaţa ce i-a fost brutal schimbată de nefericitul pact. Unii au avut conflicte cu şcoala, alţii au pierdut o logodnică, altul a ratat o facultate sau un doctorat, unul a rămas orfan, unul şi-a risipit talentul artistic, altul a făcut eforturi uriaşe să se menţină pe linia de plutire, nefiind în stare să-şi găsească locul pe pământ străin, una e convinsă că boala cronică şi angoasele, crizele de depresie i se trag de la smulgerea din locul natal, unii reclamă cu disperare pierderea identităţii, a numelui, uitarea limbii materne, în fine, toţi au motive serioase să privească, dacă nu cu ură, cel puţin cu infinit reproş spre cei vinovaţi de destinele lor deturnate. Jos sunt victimele, iar sus, ca într-o nacelă, călăii... Nu tot ce povestesc ei, polonezi şi nemţi, e la fel de interesant, dar exact ca în viaţă, oamenii cred, fiecare, că viaţa lor e un roman. Niciodată nu mi s-au părut mai adevărate cuvintele lui Hemingway, dacă nu mă înşel: „o viaţă de om nu valorează nimic, dar nimic nu valorează cât o viaţa de om". Există şi câteva momente în care publicul e exasperat de monotonia cu care una dintre „martore", de pildă, citeşte o listă lungă cu toţi locuitorii comunei ei, strămutaţi în locuri străine, dar ea, bătrânica aceea cu un chip de înger, citeşte, impasibilă la şuşoteli şi murmure, citeşte conştiincios mai departe, până la epuizarea listei; desigur i s-ar părea o crimă să uite sau să omită numele cuiva... Ei au vorbit fiecare în limba lui, adică în poloneză şi în germană, subtitrarea fiind în franceză. Se cuvine să notăm cu majuscule numele lor: ILSE BODE, ANGELA HUBRICH, KAROLINA KOZAK, HANE-LORE PRETZSCH, ZBIGNIEW GORSKI, DIETRICH GARBRECHT, MATTHIAS GORITZ, JAN KRUCZKOWSKI, ZYGMUNT SOBOLEVSKI, ANDRZEJ URSYN SZANTYR.

La final, publicul a aplaudat minute în şir, emoţia ne-a cuprins pe toţi: iată o lecţie de istorie extraordinară, din care se poate învăţa cât dintr-o întreagă bibliotecă.

Scenariul spectacolului este semnat de Dunja Funke şi Sebastian Majewski. Scena celor trei Mari de la Ialta a fost scrisă de Jan Klata. Decorul: Mirek Kaczmarek.

Costumele? Păi fiecare a venit îmbrăcat cum a crezut de cuviinţă; nimeni n-a dorit să epateze cu eleganţa, dimpotrivă, au venit aşa cum sunt: unii cu bastoane, alţii cu haine cam ponosite, decenţi însă, atât vestimentar, cât şi ca prezenţe, încât văzându-i, îţi venea să exclami: păi, asemenea interpreţi numai unul ca Fellini ar fi putut găsi...

Înainte de începerea spectacolului, într-o seară ploioasă, sub cortul instalat în faţa elegantului Teatru Celestins, un artist tânăr şi foarte talentat cânta acompaniindu-se la acordeon, ca un autentic Gavroche, şlagăre cunoscute din anii '50, '60, '70 şi, din când în când, comenta, cu puţinii spectatori, un vers sau titlul unui cântec, sau pur şi simplu glumea ori le punea tot felul de întrebări. Era vesel şi foarte simpatic. Spectatorii mai îndrăzneţi cântau cu el într-o atmosferă destinsă. Alături era un stand cu cărţi pe teme specifice Festivalului: fascismul, comunismul, gulagul, etc. Un tânăr de culoare ne explica stânjenit că nu le putem cumpăra, căci sunt acolo doar pentru... atmosferă.

A doua zi se anunţa o întâlnire, bănuiesc interesantă, cu Ariane Mnouchkine, întâlnire pe care eu am ratat-o, aflându-mă la ora aceea în cu totul altă parte... În schimb, peste câteva zile, am reuşit, spre consolare, să-mi procur o micromonografie dedicată ei, apărută la Actes Sud-Papiers, seria „Mettre en scène" (autoare: Béatrice Picon-Vallin). Şi, dacă tot a fost vorba de *Tartuffe*, iată ce spune ea: „Dintre piesele clasice nu rămâne decât *Tartuffe*, fiindcă, din păcate, *Tartuffe* există permanent într-o ţară sau alta, plonjând mereu în izvorul tinereţii (*fontaine de jouvence*) cu o crudă actualitate".

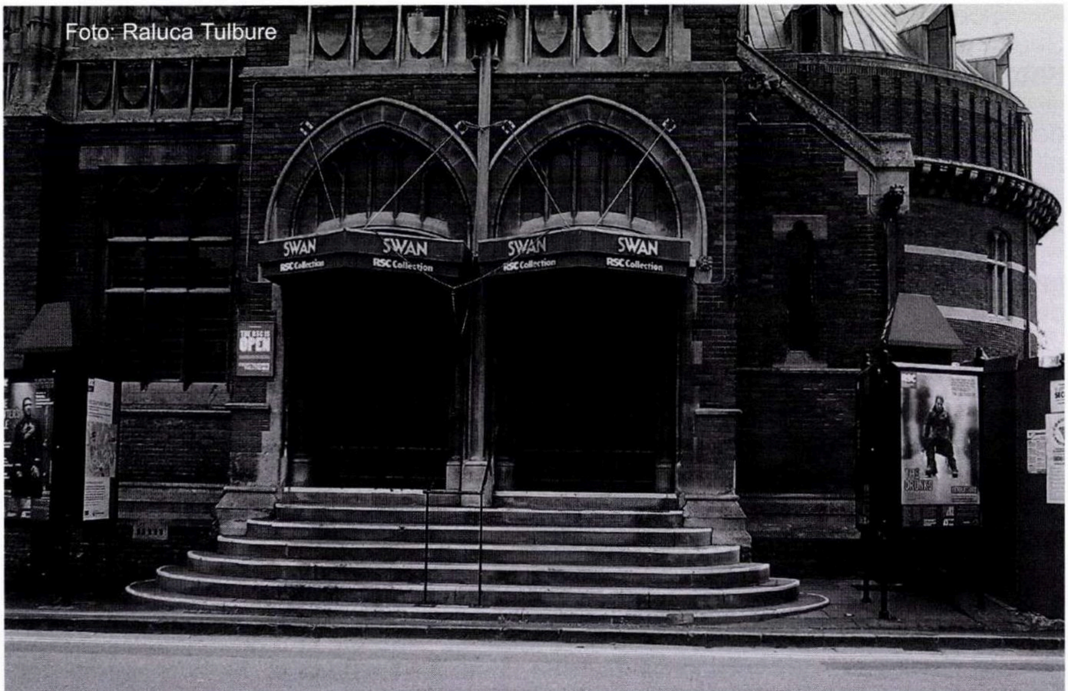
Raluca TULBURE

În căutare de urme și umbre

După mulți ani în care am călătorit „pe banii statului", străbătând lumea în turnee şi festivaluri, vara aceasta am dat curs invitației unor buni prieteni de a petrece o scurtă vacanță în Anglia. Zis şi făcut! Bilete *low cost*, bagaje, plecare cu noaptea în cap (deh, e mai ieftin!) şi iată-mă pe aeroportul din Luton. De aici şi până la Birmingham (primul popas) nu este decât o aruncătură de... autobuz de vreo 2 ore şi ceva.

Oraşul, situat în West Midland, pe malurile râului Rea, cunoscut ca „atelierul lumii", este atestat de prin secolul al VII-lea, când era un cătun anglo-saxon. Acum, este un oraş înfloritor, cu case tradiționale din cărămidă roşie, plin de flori şi aranjamente florale care iți taie respirația. Locuit de englezi, indieni, pakistanezi şi negri, Birminghamul are aerul unui oraş plin de viață, în care, în trecut, au locuit Arthur Conan Doyle, scriitorul american Washington Irving, J.R.R. Tolkien, binecunoscut pentru seria „The Lord of the Ring".

La 35 de kilometri de Birmingham se află Stratford-upon-Avon, locul de naştere al lui William Shakespeare, care atrage, anual, peste 3.000.000 de vizitatori. M-am aflat şi eu printre ei, emoționată, fericită că pot vedea aievea ceea ce îmi închipuiam încă din facultate când l-am studiat pe Shakespeare un semestru întreg.



Teatrul Swan din Stratford

Stratford are origini anglo-saxone şi a fost un orăşel comercial încă din timpuri medievale. Străduţe înguste, case din cărămidă roşie şi bârne din lemn păstrate în condiţii excepţionale. Am parcat maşina lângă Teatrul Swan, aflat în reconstrucţie. Primul teatru din oraş a fost construit în 1796 de actorul David Garrick şi era din lemn, nu departe de Swan-ul de azi şi a fost distrus de ploi torenţiale în numai două zile. Un teatru de mici dimensiuni cunoscut ca Royal Shakespeare Rooms a fost ridicat în grădina casei natale a Marelui Will pe la începutul secolului al XIX-lea, dar a fost repede dărâmat. Cu ocazia aniversării a 300 de ani de la naşterea lui Shakespeare, în 1864, berarul Charles Flower a decis construirea unui teatru din lemn, Tercentenary, lângă depozitul său de bere, astăzi locul teatrului Courtyard. Tot Flower a donat un teren primăriei pe malul râului şi aşa a luat naştere în 1879 Shakespeare Memorial Theatre. Clădirea a ars în 1926. Ceea ce se vede astăzi este opera lui Elisabeth Scott şi a fost inaugurat în 1932 de către Prinţul de Wales. Anthony Quale şi sir Peter Hall s-au numărat printer directorii care au lăsat urme adânci. Actualul Swan Theatre, inaugurat în 1980 pe locul lui Memorial Theatre, este un spaţiu de joc foarte căutat.

Stratford-upon-Avon respiră „a Shakespeare“ la fiecare colţ. Până să ajungi la casa lui, treci pe lângă tot felul de clădiri mai noi sau mai vechi: primăria, banca, o casă de pe la 1161 (care a fost han şi care se zice că a fost sursa de inspiraţie la creionarea cadrului pentru personajul Falstaff, reşedinţă a primului primar John Woolmer, în secolul al XVII-lea). Casa memorială se află pe strada Henley, cea mai veche din oraş, cu arhitectură victoriană. Strada Sheep este o zonă rezidenţială din secolul al XVI-lea.

Casa lui Shakespeare
Foto: Raluca Tulbure

În afara casei natale mai există în oraş: Hall's Croft (cândva, casa fiicei lui Shakespeare, Susanna, măritată cu doctorul John Hall), Nash's House care alături de New Place a aparţinut însuşi marelui dramaturg. La Shottery se află casa lui Anne Hathaway (soţia lui Will) şi Palmer's Farm (casa lui Mary Arden, mama). La capătul lui Waterside se găseşte Holy Trinity Church, unde dramaturgul a fost botezat şi înmormântat.

Casa memorială este păstrată aproape intactă. Tatăl, John a fost primar, fabricant de mănuşi şi comerciant de lână. Mama era fiica unui ţăran liber din Wilmcote. Casa este a unor oameni înstăriţi şi a fost refăcută din materiale locale: cherestea, lemn de stejar din pădurea Arden şi piatră albastră de Wilmcote. Multe dintre piese sunt originale (bârnele, şemineele, etc.), iar mobilele sunt în stilul elisabetan. Înainte de a intra în casa propriu-zisă, dai de o expoziţie despre viaţa şi opera lui Shakespeare. Apoi treci printr-o grădină minunată, unde se găsesc flori, plante şi arbuşti ca pe vremea când aici locuia Will. În curte au loc mici reprezentaţii cu fragmente din piese sau sonete. În fiecare cameră din casă este câte un ghid îmbrăcat ca la 1600. Camera unde s-a născut, atelierul de mănuşi al tatălui, bucătăria poartă amprenta celui mai cunoscut englez de pe mapamond. Nu poţi să nu fii emoţionat de dormitorul lui cu tavanul jos şi pereţii tapetaţi, cu patul din lemn cu draperii verzi şi roşii, cu comoda din lemn sau de leagănul original, de jucăriile sau hainele de copil. Modul în care englezii ştiu să cinstească memoria bardului lor naţional, dar să şi câştige de pe urma lui este de admirat.

După ce am plecat din Birmingham, călătoria mea a continuat la Leeds, oraşul situat în West Yorkshire. Am revenit aici după 16 ani, când, datorită programului „Noroc" al UNITER, am beneficiat de o bursă de studii. Am lucrat la Playhouse, ocupându-mă printre altele şi de promovarea spectacolului lui Tompa Gabor, *Lecţia*. Oraşul arată altfel, pentru că de abia acuma l-am descoperit. Atunci, în 1993, nu prea am avut timp de colindat. Leeds, atestat documentar în secolul al V-lea, a fost un oraş industrial pentru prelucrarea şi comercializarea lânii. Conform statisticilor, Leeds este oraşul cu cea mai rapidă dezvoltare din Marea Britanie şi este situat între dealurile Penninilor şi râul Aire. Punctul cel mai înalt este Ilkney Moor la 345 m. Zonă minunată, aflată în bătaia vântului, chiar şi vara, locul unde se află stâncile „Cow and calf" (adica „vaca şi viţelul"). Stâncile din piatră de moară sunt aşezate una lângă alta. Prin zonă circulă tot felul de legende, una mai interesantă ca alta.

Dar, în afara faptului că Leeds-ul are aerul uni oraş modern, cu clădiri vechi, bine conservate, cu spaţii verzi şi parcuri, mai are ceva misterios despre care am aflat datorită prietenei mele Mary, organizatoarea unor „expediţii" pe care cu greu le voi putea uita. Extrapolând puţin, zona Yorkshire s-ar putea numi „zona Brontë". De ce? Pentru că la puţini kilometri de Leeds se află trei locaţii legate de existenţa celor mai cunoscute surori din literatura universală: surorile Brontë. Charlotte, Emily şi Anne au rădăcini irlandeze, dar au trăit la Haworth, lângă Keighley, regiune cunoscută ca „Brontë Country". În casa parohială, vizavi de biserica unde tatăl fetelor, Patrick, a fost preot, s-a petrecut cea mai mare parte din scurta viaţă a surorilor, dar şi a fratelui lor, Branwell, talentat pictor, răpus de băutură şi droguri la numai 31 de ani. Orăşelul care are, chiar la intrare, o gară micuţă unde s-au filmat scene din *The Yanks*, cu Richard Gere şi Vanessa Redgrave, poartă amprenta Brontë: cascada, podul, scaunul din piatră (unde se spune că stăteau fetele pe rând şi au scris primele lor povestiri), Ponden Hall (devenit Thrushcross Grange în *La răscruce de vânturi*) sau Top Withens (ruinele din acelaşi roman).

Casa parohială a fost construită la 1778 din piatră, în stil georgian. Mai târziu, s-a mai adăugat o aripă. O parte din mobilier, din lemn de stejar, obiecte personale s-au păstrat. Surorile Brontë au fost crescute de un tată autoritar, mama murind destul de tânără, erau mici de statură, foarte slabe (dovadă sunt rochiile, pantofii, gulerele, inele). Niciuna dintre ele nu a atins vârsta de 40 de ani. Muzeul conservă şi cărţi princeps, corespondenţă, precum şi o serie de documente, tablouri ce au aparţinut lui Branwell. Un destin tragic îi lega pe fraţii Brontë ale căror opere au rămas peste timp. Biserica, mormintele lor, străduţele înguste, cârciumile şi ceainăriile – toate degajă un aer plin de mister.

În afară de casa parohială, în zonă mai există două locuri legate de trista poveste a familiei Brontë. Red House din Gomersal este locul unde Charlotte a scris *Shirley*. Casa a aparţinut familiei Taylor, a cărei fată a fost cea mai bună prietenă a lui Charlotte. Casa construită la 1660 din cărămidă roşie păstrează aerul epocii. Plimbându-mă pe aleile parcului din jurul casei, mi-am imaginat cum, sub bolta de trandafiri, s-au conturat atâtea pagini memorabile.

Un pic mai departe, la Birstall, se află Oakwell Hall. O propietate de peste 100 de acri, un conac în stil elisabetan, modelul casei eroinei principale din *Shirley*. Casa de la 1583 a fost reşedinţa, apoi şcoală şi a aparţinut unei familii prietene pe care Charlotte o vizita. Mă gândesc că mi-ar fi plăcut să trăiesc în epoca aceea, când totul era în stare pură. A fost o vară sub semnul teatrului şi al literaturii, una greu de uitat.

Foto: Raluca Tulbure

Surorile BRONTË

Crenguța MANEA

Veneția la persoana întâi

Ca şi la prima întâlnire cu oraşul, am aceeaşi senzație că mă aflu într-un spațiu care amestecă ficțiuni păstrate de memoria afectivă – istorii teatrale şi literare, personaje din spectacolele după Goldoni ale lui Vlad Mugur se adaugă celor din romane, imaginea lui Pulcinella din câteva lucrări ale lui Tiepolo de la Ca'Rezzonico (palatul care adăposteşte Muzeul secolului al XVIII venețian), obsedantele cadre viscontiene ale plajei Lagunei –; mixate acestea toate cu fragmente de realitate. Trec Ponte di Rialto şi las în urmă cohortele de turişti dezlănțuiți, clic-clac-ul aparatelor de fotografiat şi filmat, dau o probă de grea rezistență față de amabilitatea – atât de promptă şi îndelung exersată în nenumărate scene de gen! – chelnerilor din fața puzderiei de *trattoria, ristorante, obergo, caffeteria, bodega*, şi mă grăbesc către Casa Goldoni, acum muzeu. Are o bibliotecă pe care mi-am propus să o scotocesc pentru că mă bucur de un scurt stagiu de cercetare acordat de Institutul Român de Cultură şi Cercetare Umanistică de la Veneția şi de sprijinul UNITER pentru a putea da curs invitației.

Chiar dacă îmi face cu ochiul curtea interioară a casei cu nelipsita *fontana* şi o sprintenă scară, mă disciplinez şi urc în bibliotecă, consolându-mă cu promisiunea că după exercițiile impuse, la „liber alese" voi merge la micul teatru de păpuşi (păstrat într-una dintre sălile muzeului), care a aparținut lui Goldoni. Va fi fost inspirat vreodată dramaturgul şi de jocul acestora, nu doar de actorii trupelor pentru care a lucrat... Mi-amintesc de modul în care Vlad Mugur rezolvă personajul Clarice din *Slugă la doi stăpâni*, spectacol de un rafinament plastic rar întâlnit, (Teatrul Național Craiova, 1999); Clarice e o marionetă tragică, victimă a tatălui şi a iubitului. O mişcare capricioasă a memoriei, şi-mi apar măştile fantastice, lucrate de Ilona Járó-Varga, care se strecurau printre panourile transparente din scenă; aduceau misterul unei Veneții lichide, mereu în mişcare, mereu lunecânde, cu o fermecătoare ambiguitate identitară schimbând mască după mască. Iar uneori, jocul cu măşti al identității poate deveni neliniştitor prin succesivele disimulări; o amenințare se poate strecura atunci când din spatele unei măşti apare o alta...

Admirator al oraşului Lagunei, Lord Byron are o fulgurantă impresie: *Veneția, masca veselă a Italiei.* Străzile Veneției sunt şi astăzi inundate de măşti, de toate dimensiunile, vânzându-se, în primul rând, cele care pot fi purtate în timpul Carnavalului. Luxuriant ornamentate, în culori strălucitoare, măştile şi gondolele sunt decorul Veneției. Ele fac din acest oraş un mare teatru şi, măcar pentru secolul al XVIII-lea, teatrul este un divertisment venețian prin excelență. Stau dovadă multele companii care jucau în zona Venetă în perioada fastuosului Carnaval venețian, dar nu numai, ca şi numeroasele premiere şi ritmul lor. Cine parcurge *Memoriile* lui Goldoni, rămâne uimit de comenzile de texte care veneau unele după altele şi de activitatea febrilă a dramaturgului legată de premierele cărora trebuia să le facă față.

Muzeul Ca'Rezzonico de la Veneția păstrează măşti ale unor personaje de *commedia dell'arte* din secolul al XVIII-lea, cele mai cunoscute fiind cele ale lui

Arlecchino, Brighella şi Pantalone. Tot la Ca'Rezzonico există câteva fresce ale lui Tieppolo în care apare alt personaj din *commedia dell'arte*, Pulcinella mascat, în costumul său alb, tunică şi pantalon, în câteva compoziţii plastice redând scene de spectacol teatral. În gondolele de pe canalele Veneţiei în carnaval sau pe terasele palatelor, se fac şi acum parade cu personaje mascate. Spre încântarea turiştilor, măştile veneţiene – ornamentate cu risipă de culoare, cu motive florale şi arabescuri care vorbesc despre influenţa artei orientale – fac splendoarea Serenissimei, chiar dacă ea nu mai stăpâneşte astăzi mările şi comerţul mediteranean.

Pentru cel care foloseşte masca, actor sau participant la o sărbătoare, identitatea lui umană, civilă, este pusă între paranteze, psihologia sa dispare în spatele unei figuri, a unei expresii. Masca permite transfigurarea, eliberează, protejează şi ascunde, dar, implicit, reafirmă umanitatea celui care o poartă şi care temporar a reprezentat un zeu, o forţă a naturii sau un element al unui alt regn. Conştiinţa culturală a măştii pentru omul contemporan nu exclude raportările la misterul ei originar, la atracţia de natură iraţională pe care o exercită asupra celui care întâlneşte într-un muzeu sau într-un spectacol, fie de teatru, fie de bâlci, un personaj mascat sau o mască.

În 2003, am plecat de la Veneţia fără să fi vizitat Teatrul La Fenice, cel mai important teatru veneţian, pentru că aici se desfăşurau încă lucrări de restaurare după incendiul din anul 1996. De data aceasta m-am bucurat de frumuseţea sa neoclasică, operă a lui Antonio Selva (1790–1792), chiar dacă nu am reuşit să văd nicio reprezentaţie teatrală. Somptuoasa sală a Teatrului La Fenice găzduia o serie de cinci reprezentaţii (29.09.–3.10.2009; eram deja plecată din Veneţia!) cu spectacolul reputatului coregraf german John Neumeier, *Moarte la Veneţia* (premiera absolută: Hamburg, Staatsoper, 7 decembrie 2003). Nu am putut decât să consult catalogul stagiunii teatrului – elegant ca format, cu ilustraţii sugestive şi informaţii complete – şi iată ce am aflat.

Preluând criza afectivă şi de creaţie a profesorului Gustav von Aschenbach, personajul central al nuvelei lui Thomas Mann, Neumeier creează cu trupa sa de la Hamburg Ballett un spectacol de teatru-dans în care ignoră în mod voit muzica lui Mahler (definitorie pentru filmul lui Visconti) şi alege teme muzicale din opera lui Bach şi Wagner pe care limbajul coregrafic şi teatral se desfăşoară cu o sofisticată fervoare intelectuală (regie şi light-design: John Neumeier; decoruri: Peter Schmidt; costume: John Neumeier şi Peter Schmidt; pianoforte: Elizabeth Cooper). Am constatat după o căutare pe internet că am avut nenorocul de a rata Veneţia lui Neumeier, morbidă, glacială, dar la fel de atrăgătoare.

În schimb, m-am răsfăţat cu mulţimea sălilor publice din diferite palate – pe lângă Giardini di Castello, spaţiul tradiţional al Bienalei Internaţionale de Artă de la Veneţia – în care erau expuse lucrări plastice şi instalaţii sau proiectate lucrări video. Pavilionul românesc se găseşte în Giardini..., iar ediţia de anul acesta reuneşte într-un spaţiu special realizat de către grupul studioBASAR – arhitecţi Alex Axinte şi Cristi Borcan – creaţiile a trei artişti plastici: Ştefan Constantinescu, Andrea Faciu, Ciprian Ştefănescu; curator Alina Şerban. *Seducţia intervalului* este proiectul comun al celor trei şi are ca intenţionalitate multiple puncte de incidenţă cu teatrul. În scurt-metrajul *Troleibuzul 92*, Ştefan Constantinescu focalizează discursul, prin filmări în plan-apropiat, pe criza unui bărbat de vârstă medie, interpretat de Gheorghe Ifrim, care proferează ameninţări cu moartea atunci când crede că partenera îl înşală. Limbajul tensionat, proiecţia în spaţiul artificializat al galeriei,

solicită spectatorului reacții care pot fi similare, până la un punct, celor generate de un spectacol teatral. *Dog Luv* – lucrare video de Ciprian Mureşan, screen-play Saviana Stănescu – propune un studiu de limbaj teatral de animație; păpuşile şi păpuşarii sunt prezentați în fața camerei negru-pe-negru, ei individualizându-se prin jocul luminilor în cadru.

Harta Veneției, aproape ferfenițită, plină de însemnări pe care doar eu le pot descifra, stă acum cuminte la mine acasă pe o comodă; am folosit-o şi în urmă cu câțiva ani, şi acum câteva săptămâni, ca să mă descurc mai repede printre *canali i canaletti* atunci când doream să ajung contra-cronometru în vreun loc care se închidea şi nu mai putea fi vizitat pe îndelete. Nu e deloc uşor să fii turist la Veneția! Nu mă plâng, cei care au fost cred că mă înțeleg, celorlalți le doresc să traverseze una dintre cele mai fascinante experiențe europene, aceea de a fi la Veneția, de a fi spectatorul Veneției noapte şi zi, spectator înrăit al seducției pe care Veneția o desfăşoară. Şi căreia nu pot şi nici nu vreau să mă sustrag...

Adina BARDAŞ

Anotimpurile oraşului

Zglobiu, jovial, cochet. Puțini ar recunoaşte Toronto sub aceste măşti vesele. Turiştii grăbiți şi locuitorii oarecum imuni la farmecul lipsit de stridență al metropolei îşi plimbă deopotrivă privirea peste clădiri tăcute fără să ghicească zumzetul lor interior şi naşterea unor lumi magice sub neutralitatea cenuşie a fațadelor. Înserările repezi de toamnă îi fac pe oameni să se reîntoarcă în cuiburile de catifea ale teatrelor, la încăperile-atelier, la spațiile nonconformiste în care actorii se joacă frenetic, sobru, milos, sarcastic, vulnerabil sau acid cu emoțiile trecătorilor prin casa lor de gânduri.

Toronto – un spațiu plin de frenezie care-şi transmite energiile şi lumina, un spațiu lacom care te prinde în ritmurile lumii. Peste 18 milioane de vizitatori se răspândesc anual pe cele 10000 de străzi ale oraşului, aşteptând nerăbdători să traverseze cele 20000 de intersecții care stârnesc spiritul de aventură şi abandonându-se cu voluptate în vâltoarea acaparatoare a atâtor ispite culturale. Toronto are peste 90 de săli de spectacol şi se laudă cu titlul de „Hollywoodul Nordului". Festivalul Internațional de Film din Toronto (TIFF) este cel mare festival de film din lume deschis publicului. Peisajul urban e versatil şi provocator: unicul castel „real" din America de Nord – Casa Loma – a fost construit în 1914 şi oferă panorame spectaculoase ale fanteziei arhitecturale dezlănțuite în oraşul care a început ca o simplă garnizoană la sfârşitul secolului al XVIII-lea.

În primăvara anului 2006, *Lord of the Rings* a avut premiera în Toronto; cu un buget de 27 milioane de dolari, a fost cel mai costisitor spectacol montat vreodată. Nu întâmplător, aici au loc cele mai extravagante evenimente teatrale: audiența e cât se poate de mare. O treime din populația Canadei se află la o distanță de Toronto comparabilă cu distanța dintre Bucureşti şi Predeal. Şi mai

Elgin & Winter Garden Theatre

interesant încă: jumătate din populația Americii e concentrată în orașe aflate la mai puțin de o zi de mers cu mașina de Toronto.

Oferta teatrală e o împletire de glorie, strălucire, modernitate și sofisticare. Multe dintre clădirile teatrelor au o istorie remarcabilă. De exemplu, Teatrul „Princess of Wales" are o capacitate de 2000 de locuri și găzduiește megamusicaluri care se joacă mereu cu casa închisă stagiune după stagiune. Teatrul a fost construit în mai puțin de 20 de luni la începutul anilor '90 și a fost inaugurat cu premiera *Miss Saigon*. Au urmat succese memorabile cu spectacole ca *The Beauty and the Beast*, *The Lion King*, *Mizerabilii*, *Chicago*, *Hairspray*, *The Phantom of the Opera*. În această toamnă, aici se desfășoară premiera nord-americană a producției *Sunetul muzicii*. Frank Stella, cunoscutul pictor și sculptor de inspirație expresionistă, a decorat tavanul auditoriumului (care, în treacăt fie spus, are o calitate a sunetului excepțională), arcul avanscenei, pereții lojilor și holurile celor patru etaje – împreună ele formează una dintre cele mai mari instalații murale contemporane. Design-ul complex al teatrului face din el un subiect de referință pentru studenții la arhitectură, inginerie sau teatru.

„Royal Alexandra Theatre" a fost construit în 1907 în stilul tipic al teatrelor englezești ale secolului XIX. Este cel mai vechi teatru din America de Nord cu funcționare neîntreruptă. Istoria anecdotică afirmă că, în momentul inaugurării, clădirea era situată la răscrucea dintre „Educație, Legislație, Mântuire și Damnare".

---

* Foto Ontario Heritage Trust, prin bunăvoința domnului Arnie Lappin.

„Educație“, după un faimos colegiu aflat în preajmă, „Legislație“ – pentru clădirile Parlamentului, „Mântuire“, după o biserică din vecinătate și „Damnare“, după numele unei populare taverne frecventate de actori, fiecare reper aflându-se într-un alt colț al răscrucii. Arhitectului desemnat să construiască teatrul i s-a dat pe mână un buget de 750 000 de dolari, acompaniat de o instrucțiune dezarmant de simplă: „Construiește cel mai grozav teatru de pe continent“. Înaripat de o misiune atât de generoasă, arhitectul a depășit cu mult bugetul, dar a creat în schimb o veritabilă „casetă de bijuterii“, un teatru somptuos cu un hol decorat cu marmură italiană, cu podele încrustate cu mozaic venețian, scări sculptate în lemn de nuc și cireș, tapete de mătase și o enormă pictură murală (*Venus și însoțitoarele sale descoperindu-l pe Adonis adormit*). „Royal Alexandra Theatre“ a fost primul teatru nord-american dotat cu un sistem de aer condiționat (utilizând o cantitate mare de gheață aflată sub orchestră), unul dintre primele teatre construit cu materiale ignifuge și primul de pe continent înzestrat cu balcoane care nu aveau nevoie de piloni interni, grație structurilor din oțel, permițând astfel o vizionare perfectă din orice unghi. Printre personalitățile care au jucat în acest spațiu de o distinctă eleganță se numără Fred Astaire, frații Marx, John și Ethel Barrymore, Ingrid Bergman, Sir John Gielgud, Orson Welles și Joanne Woodward.

Declarat „monument istoric național“ în 1982, „Elgin & Winter Garden Theatre“ reprezintă ultima structură de tip „double decker“ edwardian din lume (două teatre suprapuse). Construit în 1913, a funcționat la început ca teatru de vodevil și ca sală de proiecție pentru filme mute. „Winter Garden Theatre“ este un adevărat spectacol chiar și în absența actorilor. Cu un decor impresionant, scene pastorale elaborate in tehnica *trompe-l'œil* și o grădină artificială suspendată (peste 5000 de ramuri de fag conservate, pictate și luminate de lanterne) care se aruncă în cascade luxuriante deasupra spectatorilor, etajul superior al teatrului este un seducător preambul la spectacolele muzicale prezentate aici. Restaurarea teatrului, cel mai amplu proiect de acest gen din Canada, a durat peste doi ani și a costat 29 milioane de dolari. Restaurarea începută în 1981, sub patronajul Fundației „Ontario Heritage“, a cerut multă trudă, migală și meșteșug; 700 de kilograme de aluat de pâine au fost folosite pentru curățarea pereților teatrului, pictați de mână în acuarelă.

Pe aceste scene s-au jucat faimoasele spectacole *Cats* și *The Who's Tommy*. Un alt fapt notabil: teatrul adăpostește cea mai mare colecție de recuzită de spectacole de vodevil din lume. Și pentru că teatrele explorează marginile dintre lumi, câteva fantome cu apariții și tipicuri bine documentate, câteodată prietenoase, alteori mai ostile, și-au găsit sălaș în sălile, holurile și ascensoarele clădirii...

Noul sezon teatral reușește să anime conversația dincolo de eternele locuri comune, saluturile de circumstanță și starea vremii. O multitudine de afișe colorate îndrăzneț rivalizează cu paleta decadentă a anotimpului. *Antigona* de Jean Anouilh, *Cui i-e frică de Virginia Woolf* de Edward Albee, *Rock'N' Roll* de Tom Stoppard, *La est de Berlin* de Hannah Moskovitch și premiera nord-americană a producției *Sunetul muzicii*, concepută de Andrew Lloyd Webber și David Ian, făgăduiesc seri de încântare și excese de vis.

...O stare trecătoare de fericire: mirosul de frunze arse, amurgurile dramatice, foșnetul programelor de spectacol și luminile șovăitoare care se sting în trepte înaintea ridicării cortinei.

Aici s-a jucat Lares were ancient Roman Empire deity protecting the house and the family, they were a form of household deity. Lares were presumed sons of Mercury and Lara, and deeply venerated by ancient Romans through small statues, usually put in higher places of the house, far from the floor, or even on the roof...

INFO UNITER

CÂŞTIGĂTORII GALEI TÂNĂRULUI ACTOR HOP 2009

Ediţia din 2009 a Galei Tânărului Actor HOP s-a încheiat în seara zilei de 5 septembrie. Juriul final a fost format din Florin Fieroiu (coregraf), Ana Ioana Macaria (actriţă), Marius Manole (actor), Vlad Massaci (regizor), Virginia Mirea (actriţă).

Premiu special acordat în cadrul Galei Tânărului Actor

PREMIUL „MARIA FILOTTI", oferit de către Prinţul Şerban Cantacuzino, a fost câştigat de: VALENTINA ANDREEA ZAHARIA, care a prezentat în Secţiunea individual „Buna Vestire" din *Elogiul mamei vitrege* de Mario Varga Llosa

Premiile Galei Tânărului Actor HOP

Premiul „SICĂ ALEXANDRESCU" (începând cu a V-a ediţie), Premiul special al juriului se acordă doamnei ELIZA ŢUŢURMAN, care a interpretat în Secţiunea individual *Ispitele Sfântului Anton* după Gustave Flaubert

Secţiunea individual:

Premiul „Ştefan Iordache" pentru cel mai bun actor: se acordă domnului MARIAN ADOCHIŢEI, care a prezentat în concurs *Şi uite-aşa ne trezim într-o bună zi cu mii de câini ieşind din mare* de Matei Vişniec

Premiul pentru cea mai bună actriţă se acordă doamnei AGNES BENEDEK, care a prezentat *Halta Ibusar*

Secţiunea grup:

Premiul pentru cel mai bun spectacol: spectacolul „MERGE" după *Autobahn* de Neil LaBute cu: CIPRIAN MISTREANU şi OANA PORAV-HODADE

Premiul publicului

– Secţiunea individual: IRINA IVAN, cu spectacolul *Bărbaţi şi vibratoare* de Clara Flores şi Antoaneta Zaharia.

– Secţiunea grup: „CLIŞEE"?!?, spectacol de pantomimă, dans şi film mut de Barbara Crişan, cu: Dana Anghel, Simina Contraş, Ali Deac, Lorelei Ghazawi, Iulia Merca, Gabriel Sterian şi Ada Şoaică.

SHOWMUZ / Final de proiect şi premieră editorială în România

UNITER a fost partener al proiectului Showmuz, iniţiat de către Reţeaua Naţională a Muzeelor din România, finanţat de către Administraţia Fondului Cultural Naţional şi derulat în perioada mai–octombrie 2009.

Prin acţiunile realizate, proiectul a promovat conceptul de teatru muzeal atât în rândul reprezentanţilor muzeelor cât şi al teatrelor, iar activităţile din cadrul proiectului au dovedit că s-a realizat stimularea dialogului dintre cele două importante organizaţii culturale.

Etapa finală a proiectului şi ultimul rezultat al acestuia a avut loc în data de 15 octombrie, la Librăria Cărtureşti – MŢR, când a avut loc lansarea primei cărţi din România dedicată ***teatrului muzeal***. Conceptul de teatru muzeal nu este foarte nou, iar muzeele din întreaga lume, inclusiv din România, dezvoltă din ce în ce mai multe programe de acest tip. Totuşi, paradoxal, literatura de specialitate este mult rămasă în urmă, până în prezent apărând numai 3 titluri semnificative pe această temă, în S.U.A. şi Marea Britanie.

În cadrul proiectului ***ShowMuz***, se propune specialiştilor din muzeele româneşti şi artiştilor un instrument util pentru dezvoltarea de programe publice atractive şi educative – ***Teatrul muzeal: perspective şi experienţe***. Acest volum analizează fenomenul complex al teatrului muzeal, prezintă liniile directoare pentru dezvoltarea de astfel de programe, cercetează amploarea fenomenului în România

şi prezintă câteva studii de caz din ţară şi străinătate. Aceste studii de caz, care pot fi considerate exemple de bună practică, includ analize şi sfaturi date atât din perspectiva specialistului din muzeu, cât şi a artistului, şi pot fi un ghid pentru dezvoltarea şi implementarea de programe de teatru muzeal în orice tip de muzeu.

Sperăm ca acest dialog să se dezvolte în continuare, în beneficiul publicului muzeelor noastre. Activităţile din cadrul priectului, ştiri şi informaţii cu privire la rezultatele obţinute şi anunţuri privind teatrul muzeal sunt accesibile publicului larg la adresa *http://showmuz.wordpress.com*. De asemenea, în cadrul proiectului s-a iniţiat şi o platformă online, intitulată ***Bursa ShowMuz***, unde cei interesaţi pot prezenta programele de teatru muzeal pe care le-au organizat, pot propune proiecte noi de acest tip sau pot să îşi găsească parteneri pentru acestea. Adresa platformei este: *www.muzee.org/showmuz*.

Volumul **„Teatru muzeal: perspective şi experienţe“** este disponibil la UNITER pentru cei interesaţi.

FESTIVALUL NAŢIONAL DE TEATRU, ediţia 2009

Toată lumea ştie că anul 2009 a fost şi este încă un an dificil pe toate planurile. Cu toate că este mai sărac din punct de vedere financiar în acest an, Festivalul Naţional de Teatru, produs de Uniunea Teatrală din România, îşi păstrează statutul de cel mai important eveniment de gen din România, prin calitatea producţiilor invitate, prin diversitatea secţiunilor sale şi prin numărul partenerilor care i s-au aliat pentru a-l susţine.

Desfăşurat în perioada 31 octombrie–8 noiembrie 2009, Festivalul Naţional de Teatru propune un program dens, obligând iubitorul de teatru să facă un maraton de nouă zile! Pe lângă prezentarea celor mai bune spectacole din stagiunea 2008/2009, FNT 2009 include şi un invitat special din străinătate – Compania franceză „Les Intempestifs“ cu spectacolul *Cântăreaţa cheală* de Eugène Ionesco în regia lui Jean-Luc Lagarce, spectacol prezentat în deschiderea festivalului, marcând împlinirea a 100 de ani de la naşterea celebrului dramaturg.

„Ceea ce vă propune evenimentul numit Festivalul Naţional de Teatru, cel mai longeviv eveniment de teatru de după 1990, ajuns azi la cea de-a XIX-a ediţie, este o colecţie de creaţii provocatoare, unele neobişnuite, altele la limita riscului estetic. FNT 2009 are şi «clasici» ai teatrului de la noi, nume pe care le cunoaşteţi şi treziţi din somn – Alexandru Tocilescu, Mihai Măniuţiu, Cătălina Buzoianu, Tompa Gábor, Alexandru Dabija, Alexandru Darie, Dragoş Galgoţiu, Alexander Hausvater, Ion Caramitru – dar şi nume care construiesc teatrul viitorului – Radu Afrim, Gianina Cărbunariu, Vlad Massaci, Cristi Juncu, Ada Lupu, Felix Alexa, Theodor Cristian Popescu, Claudiu Goga, Alexandra Badea, Răzvan Mureşan – precum şi o selecţie de „new entries“, nume pe care poate nu le-aţi auzit niciodată, pentru că sunt ale unor debutanţi – Alexandru Mihăescu, David Schwartz, Bogdan Georgescu, Felix Crainicu – dar care s-ar putea să vă placă cel mai mult, fiindcă spectacolele lor, din teatre de stat sau independente (Green Hours, Arca) sunt cel mai flagrant «în ton cu vremurile», declară selecţionerul şi directorul artistic al FNT, criticul de teatru Cristina Modreanu.

În afară de spectacole, FNT 2009 înseamnă şi o serie de evenimente conexe care întregesc această ediţie şi invită publicul tânăr să fie un participant activ: **proiecţii de filme** despre personalităţi din teatru şi spectacolele lor, adunate sub titulatura Filme/Noapte/Teatru = FNT, de la ora 22.00 la Cinematograful „Elvira Popescu“, **lansări de carte şi reviste** în fiecare zi de festival, de la ora 16.30, la Librăria Cărtureşti de pe strada Pictor Verona, **dezbateri şi conferinţe** care vor

avea loc la UNATC şi la Teatrul ACT, transmisiuni zilnice cu recente producţii radiofonice ale pieselor lui Eugène Ionesco.

Programul FNT 2009 n-ar fi putut fi atât de bogat şi divers fără sprijinul direct şi implicarea partenerilor noştri: Institutul Cultural Român, Institutul Francez din Bucureşti, Ambasada Franţei la Bucureşti, Institutul Polonez, British Council, Ambasada Republicii Federale Germania la Bucureşti, Radio România Cultural.

Ca în fiecare an, Festivalul Naţional de Teatru adună în jurul său mulţi sponsori şi Parteneri Media, cărora le mulţumim pe această cale.

Programul complet şi detalii despre fiecare eveniment din FNT 2009 pot fi deja accesate pe *www.fnt.ro*.

STUDIU PRIVIND TEATRUL MUZEAL ÎN ROMÂNIA – RAPORT PRELIMINAR

În iunie–iulie 2009, în cadrul proiectului ***ShowMuz***, s-a deruat un studiu privind teatrul muzeal în România. Această cercetare a investigat atât opinia reprezentanţilor muzeelor, cât şi a artiştilor. Proiectul ***ShowMuz – muzeul şi artele spectacolului*** este iniţiat de *Reţeaua Naţională a Muzeelor din România*, împreună cu *UNITER* şi *Teatrul Metropolis*, şi finanţat prin AFCN. Acest proiect doreşte să prezinte atât muzeografilor cât şi artiştilor posibilităţile de colaborare în cadrul unor programe comune şi să stimuleze derularea de astfel de proiecte. Conceptul de *teatru muzeal* se referă la orice formă de spectacol care se derulează în cadrul unui muzeu sau orice activitate a muzeului care presupune utilizarea unor tehnici teatrale şi mijloace dramatice pentru interacţionarea cu vizitatorii săi.

Principalele obiective ale acestui studiu sunt: identificarea opiniei reprezentanţilor muzeelor şi a artiştilor cu privire la posibilitatea implementării de programe de teatru muzeal, disponibilitatea de colaborare pe care o au muzeografii şi artiştii, practica privind programele de teatru muzeal în România şi dorinţa de implicare în astfel de proiecte. Studiul a dovedit un mare interes atât din partea reprezentanţilor muzeelor, cât mai ales a artiştilor.

La chestionarul online au răspuns aproape 190 de artişti (actori, regizori, studenţi la teatru, scenografi etc.) Cca. două treimi dintre ei sunt rezidenţi în Bucureşti. Majoritatea lor fie lucrează pentru un teatru public (43%), fie pe cont propriu (35,5%). Numărul reprezentanţilor muzeelor care au răspuns la chestionarul dedicat lor este mai mic: 110 persoane. Majoritatea acestora sunt femei. În ceea ce priveşte funcţia deţinută în muzeu, cca. 35% lucrează într-un departament de comunicare / relaţii publice / marketing / educaţie, 25% – în departament curatorial, 22% – în departament de cercetare / documentare. În majoritatea cazurilor, respondenţii lucrează în muzee mari. Cel mai bine reprezentate sunt muzeele mixte (cca. 30%), muzeele de etnografie (17%), muzeele de istorie (16%), muzeele de ştiinţe ale naturii (14%) şi muzeele de artă (aproape 10%). Numai 15% dintre aceste muzee sunt amplasate în Bucureşti.

Rezultatele studiului:

Consideraţii ale respondenţilor privind teatrul muzeal

Mai puţin de jumătate dintre respondenţi, în special artişti, şi-au înregistrat opiniile personale privind teatrul muzeal. În marea majoritate a cazurilor au arărat un interes crescut faţă de astfel de programe, cărora li s-a recunoscut pe scară largă valoarea educativă, dar şi capacitatea de a atrage publicul către muzeu. Practic, singurele rezerve exprimate au fost legate de faptul că muzeul nu oferă un spaţiu suficient de adecvat pentru aceste evenimente. Au fost şi două persoane, un cercetător din muzeu şi un artist (dramaturg reconvertit în om de afaceri), care consideră că nu ar trebui să se deruleze astfel de proiecte în muzee.

Muzeul ca ofertant de programe de „spectacole"

Atât artiştii cât şi reprezentanţii muzeelor consideră că muzeul este adecvat în mare măsură pentru dezvoltarea de proiecte de teatru. Se constată că artiştii au dat un scor puţin mai mare acestui indicator. Totuşi, numai aproximativ 4% dintre muzeografi consideră că spaţiul oferit de muzeu este în mică şi foarte mică măsură adecvat acestor activităţi, în timp ce procentul artiştilor cu aceste opinii este mai mult decât dublu. Se constată deci o polarizare mai mare a opiniilor în rândul artiştilor decât în cazul muzeografilor. Acest fapt este susţinut şi de concordanţa în opiniile muzeografilor cu privire la marea importanţă a programelor de teatru muzeal.

Opiniile artiştilor şi ale muzeografilor diferă în mai mare măsură în ceea ce priveşte spaţiul din interiorul muzeului care este mai adecvat pentru derularea de programe de teatru muzeal. Clasamentul obţinut este similar (curtea muzeului, platforma din faţă muzeului, sala de conferinţe, holul muzeului, sălile cu exponate), dar notele acordate diferă destul de mult. În general, muzeografii sunt mai critici cu privire la spaţiile interioare de expunere şi preferă într-o mai mare măsură decât artiştii ca spectacolele să se deruleze în afara muzeului. De exemplu, nota acordată de muzeografi pentru curtea muzeului este de 9 (din 10), în timp ce artiştii au acordat nota 8.5. Muzeografii au acordat nota 4.7 pentru sălile în care este expus patrimoniul, în timp ce artiştii au acordat nota 6.5 pentru aceste spaţii. De altfel, destul de mulţi reprezentanţi ai muzeelor – respectiv aproape o treime – consideră că sălile cu exponate sunt total necorespunzătoare programelor de teatru muzeal, comparativ cu numai cca. 7% dintre artişti care împărtăşesc această opinie.

Colaborarea în cadrul unor programe de teatru muzeal

Chestionarul a investigat care sunt motivele care pot determina un artist să colaboreze cu un muzeu. Principalele trei elemente identificate sunt calitatea piesei, mediatizarea proiectului şi abilităţile managerului de proiect. Cele mai puţin importante elemente menţionate de actori sunt posibilitatea de a cunoaşte persoanele care lucrează în muzeu sau alte persoane din proiect, prestigiul altor artişti implicaţi şi prestigiul muzeului. Reprezentanţii muzeelor au arătat că îi înţeleg destul de bine pe artişti, identificând o ierarhie similară a factorilor importanţi pentru artişti, dar scorurile date de ei sunt sistematic mai mici decât cele acordate de artişti.

Răspunsurile primite arată un interes general mai mare din partea artiştilor în implicarea în programe de teatru muzeal, comparativ cu reprezentanţii muzeelor. Aceştia din urmă preferă în mod special proiectele dezvoltate pentru muzeu şi care se adresează copiilor (acestea din urmă au primit 6.18 puncte din 7). Artiştii preferă tot proiectele dezvoltate special pentru muzeu, dar nu cele pentru copii (6.11). Cel mai mic interes al artiştilor a fost către spectacolele de tip improvizaţie care se derulează în sălile unde sunt expuse colecţiile (5.31). În cazul muzeografilor, cel mai mic interes merge către spectacolele de teatru clasic care să se joace în muzeu (4.78).

Artiştii au arătat un interes general ridicat de colaborare cu toate tipurile de muzee. Deschiderea cea mai mică s-a dovedit a fi faţă de colaborarea cu muzeele tehnicii (3.72 din 5 – interes foarte mare) şi muzeele de ştiinţe naturale (3.84).

Consideraţii privind participanţii la programele de teatru muzeal

Artiştii consideră că principalele trei motivaţii ale muzeelor legate de derularea de programe de teatru muzeal sunt: educarea publicului prin mijloace inedite, obţinerea de mai multe fonduri, nevoia de promovare prin asocierea cu activităţi care atrag mai mult atenţia, precum şi atragerea vizitatorilor. Clasamentul realizat

de reprezentanții muzeelor este similar, dar notele acordate sunt puțin mai mari. Aceste rezultate ar putea sugera că muzeografii consideră că programele de teatru muzeal urmăresc nişte obiective clare într-o mai mare măsură decât artiştii.

Opiniile celor două categorii de respondenți diferă mai mult în ceea ce priveşte factorii care determină publicul să participe la programe de teatru muzeal. În opinia artiştilor, topul acestor factori este: promovarea spectacolelor (3.61), curiozitatea pentru o experiență culturală inedită (3.51), construirea unui website dedicat programului (3.3), prestigiul actorilor (3.23) şi amenajarea unui spațiu corespunzător (3.16). În cazul reprezentanților muzeelor acest clasament include: promovarea intensă (3.64), curiozitatea (3.56), prestigiul actorilor(3.47), prețurile mici (3.35) şi prestigiul muzeului (3.24).

Experiența respondenților privind teatrul muzeal

Cam o treime dintre artiştii respondenți şi un sfert dintre reprezentanții muzeelor au participat personal la programe de teatru muzeal. Gradul de mulțumire al artiştilor este mai mare decât în cazul muzeografilor (6.12 față de 5.5 din 7 posibil). De asemenea, dorința de implicare în viitor în programe de teatru muzeal este ceva mai mare în cazul artiştilor comparativ cu muzeografii (4.52, respectiv 4.22 din 5 posibil).

Studiul a identificat peste 70 de programe de teatru muzeal derulate în ultimii ani în România. Aproape o cincime dintre acestea s-au desfăşurat timp de câțiva ani. În cca. un sfert dintre situații programele de teatru muzeal au fost organizate în cadrul unor evenimente mai ample, precum „Noaptea muzeelor", festivaluri, „Zilele oraşului" etc. Muzeele cel mai des implicate în aceste activități, conform rezultatelor studiului, sunt Muzeul Literaturii din Iaşi şi Muzeul Militar din Bucureşti. Această listă este însă parțială. Cunoaştem destule spectacole de teatru muzeal derulate la alte muzee, de exemplu la Muzeul Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa" sau la Muzeul Național de Artă al României, care nu sunt menționate. În ceea ce priveşte artiştii şi teatrele implicate, se constată o participare mare a studenților, respectiv a universităților de teatru din Bucureşti şi din țară. Tipologia spectacolelor derulate este foarte mare, de la concerte simfonice şi spectacole de operă cu zeci de interpreți, până la spectacole de tipul *one* man show.

Concluzii finale

Studiul realizat nu este reprezentativ la nivel național. Probabil că cei care au ales să completeze chestionarele au fost în trecut expuşi într-o mai mare măsură la acest fenomen şi au în general o mai mare deschidere față de teatrul muzeal comparativ cu cei care nu au răspuns. Prin urmare, rezultatele probabil că înregistrează opinii mai favorabile decât media în rândul artiştilor şi a reprezentanților muzeelor.

Marea majoritate a respondenților evaluează pozitiv posibilitatea dezvoltării de programe de teatru muzeal. Pare că interesul în rândul artiştilor este ceva mai mare decât în cazul muzeografilor. Toți respondenții subliniază valoarea educativă a programelor de teatru muzeal.

În ceea ce priveşte spațiile de derulare a acestor programe, se preferă spațiile mai largi, care nu sunt supuse unor constrângeri prea mari. Forma de teatru muzeal cea mai agreată este teatrul dezvoltat special pentru muzeu, în funcție de tematica şi colecțiile sale.

De asemenea, studiul arată şi existența unor proiecte anterioare – deci a unei baze solide pe care se poate construi. Cercetarea evidențiază şi limitările pe care respondenții le percep cu privire la dezvoltarea de programe de teatru muzeal, limitări care țin chiar de spațiul muzeului şi de necesitatea protejării colecțiilor.

(P)

Început de stagiune la Teatrul „George Ciprian" din Buzău

Cea dintâi premieră a acestei stagiuni este cu piesa ***Nişte fete*** de Neil LaBute, traducerea: Bogdan Budeş. Interpreţi: Catrinel DUMITRESCU, Irina VELCESCU, Andreea VASILE, Diana CAVALLIOTI, Cristina FLOREA şi Vlad ZAMFIRESCU; regia: Cristian JUNCU; scenografia: Doru BADIU. Sperăm să fie una dintre producţiile noastre de mare succes.

În această toamnă, Teatrul nostru a fost prezent în următoarele festivaluri de teatru:

Zile şi nopţi de teatru european, Brăila: ***Inimă de boxer*** de Lutz Hübner; traducerea: Victor Scoradeţ, cu: Constantin CODRESCU şi Dan BORDEIANU, un spectacol de Mara şi Mihai MANOLESCU;

Festivalul Naţional de Comedie, Galaţi: ***Inimă de boxer; Sirena şi Victoria*** de Aleksandr Galin, traducerea: Tudor Steriade; cu: Diana LUPESCU, Valeria OGĂŞANU şi Virgil OGĂŞANU, un spectacol de Diana LUPESCU (**Diana LUPESCU** a obţinut *Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină* decernat de Juriul Publicului);

Toamna orădeană: ***Mici crime conjugale*** de Eric-Emmanuel Schmitt; cu: Ana Ioana MACARIA şi Ionuţ KIVU, un spectacol de Silvia DUMITRIU.

Foto: Ciprian Duică

Constantin CODRESCU şi Dan BORDEIANU în *Inimă de boxer* de Lutz Hübner

Foto: Ion Tăbăcaru

Ana Ioana MACARIA şi Ionuţ KIVU în *Mici crime conjugale* de Eric-Emmanuel Schmitt

Diana LUPESCU, Valeria OGĂŞANU şi Virgil OGĂŞANU în *Sirena şi Victoria* de Aleksandr Galin

Foto: Ciprian Duică

(P)

Teatrul Național Timișoara: Conchista teatrală

Dacă suntem cu toții de acord că teatrul înseamnă mult mai mult decât o scenă şi nişte rânduri de scaune, dacă suntem de acord că teatrul înseamnă mult mai mult decât nişte replici rostite pentru un public căzut în diferite grade de amorțire, atunci, cu siguranță, un program de recuperare a arhitecturii pentru teatru se justifică de la sine.

Aşa că, în timp ce spectacolele sale sunt invitate în festivaluri – în septembrie, la Nitra, în Slovacia, la deja celebrul Festival Internațional de Teatru, care a selecționat ***Boala familiei M*** de Fausto Paravidino, în regia lui Radu Afrim; în octombrie la Festivalul Internațional de Teatru Clasic de la Arad, cu ***Trei surori*** de Cehov, în regia Adei Lupu, iar luna noiembrie este „dedicată" Festivalului Național de Teatru, în care TNT se prezintă cu spectacolele ***Povestea de iarnă*** de W. Shakespeare, regia Alexander Hausvater, ***Cum traversează Barbie criza mondială*** de Mihaela Michailov, regia Alexandra Badea, şi deja menționatele ***Trei surori*** – la Timişoara, Teatrul Național îşi cucereşte un... *Acasă.*

De mai bine de şase decenii, Teatrul Național Timişoara îşi joacă spectacolele în cutia italiană a Palatului Culturii. E un spațiu clasic, care face față unui anumit tip de mizanscene (chiar şi folosit în *contre-emploi*), dar care, astăzi, mai mult decât oricând, constrânge noile forme de expresie teatrală într-un pat al lui Procust.

Spectacolele Teatrului Național Timişoara cer spații noi. Îşi cer dreptul la ziua de azi, la un „acum" care are forța să-l recupereze pe „atunci" în formă şi în fond, pentru a face posibil un „mâine" în termeni proprii.

Timişoara este un oraş bogat în astfel de locuri superbe peste care istoria şi oamenii au trecut în cel mai bun caz nepăsători.

Pare că „Nu e treaba mea!" a devenit slogan național. Noi considerăm că, dimpotrivă, e treaba noastră. Aşa am început să recuperăm părți din oraş pentru cultură. Nu e simplu, nu e imposibil: astăzi, fostul manej imperial, parte din bastionul medieval al Timişoarei, un spațiu recuperat anul trecut din starea de sală de sport cvasiabandonată este deja cunoscuta Sală 2. Aflată astăzi în reparații capitale, Sala 2 a teatrului nostru se pregăteşte de marea performanță.

Sala 3Fabric este un spațiu pe cât de fascinant, pe atât de ofertant. Sinagoga desacralizată din cartierul Fabric este nodul care va lega în forme noi arta secolului XXI de cea a secolului al XIX-lea, reprezentată de unul dintre cele mai valoroase complexe arhitecturale Art nouveau din România.

Pentru spațiile deschise, pentru recuperarea periferiei – atât geografice cât şi sociale – Teatrul Național intenționează ca în anul următor să dezvolte proiecte în propriul cort de circ contemporan.

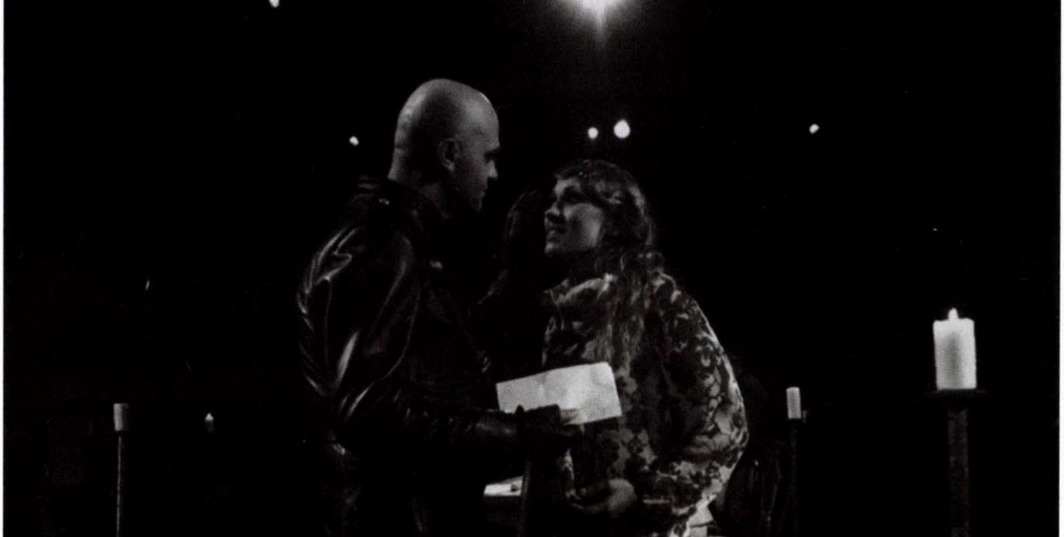
Nu în ultimul rând, Uzina de decoruri a Teatrului Național Timişoara completează acest program. Făcând loc artelor să intre într-o bună parte a Palatului Culturii, până acum ocupată de ateliere de producție greoaie şi nu foarte eficiente, Uzina de decoruri – a cărei construcție e pe cale să înceapă – va crea un flux de producție ce va optimiza calitatea, timpul şi costurile de realizare a decorurilor, precum şi oferta culturală a instituțiilor de arta spectacolului din Timişoara.

Asta se întâmplă la Timişoara acum. Se poate întâmpla oriunde şi oricui crede în puterea verbului *a îndrăzni*. Pentru că, împreună cu spectacolul, cu textul, cu actorul, regizorul sau scenograful, şi asta înseamnă *Teatrul azi.*

Codruța POPOV

Luminița TULGARA, Cătălin URSU și Laura AVRAM în *Povestea de iarnă* de Shakespeare

Victor MANOVICI, Ion RIZEA și Alina REUS în *Trei surori* de Cehov



Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU MUREȘ

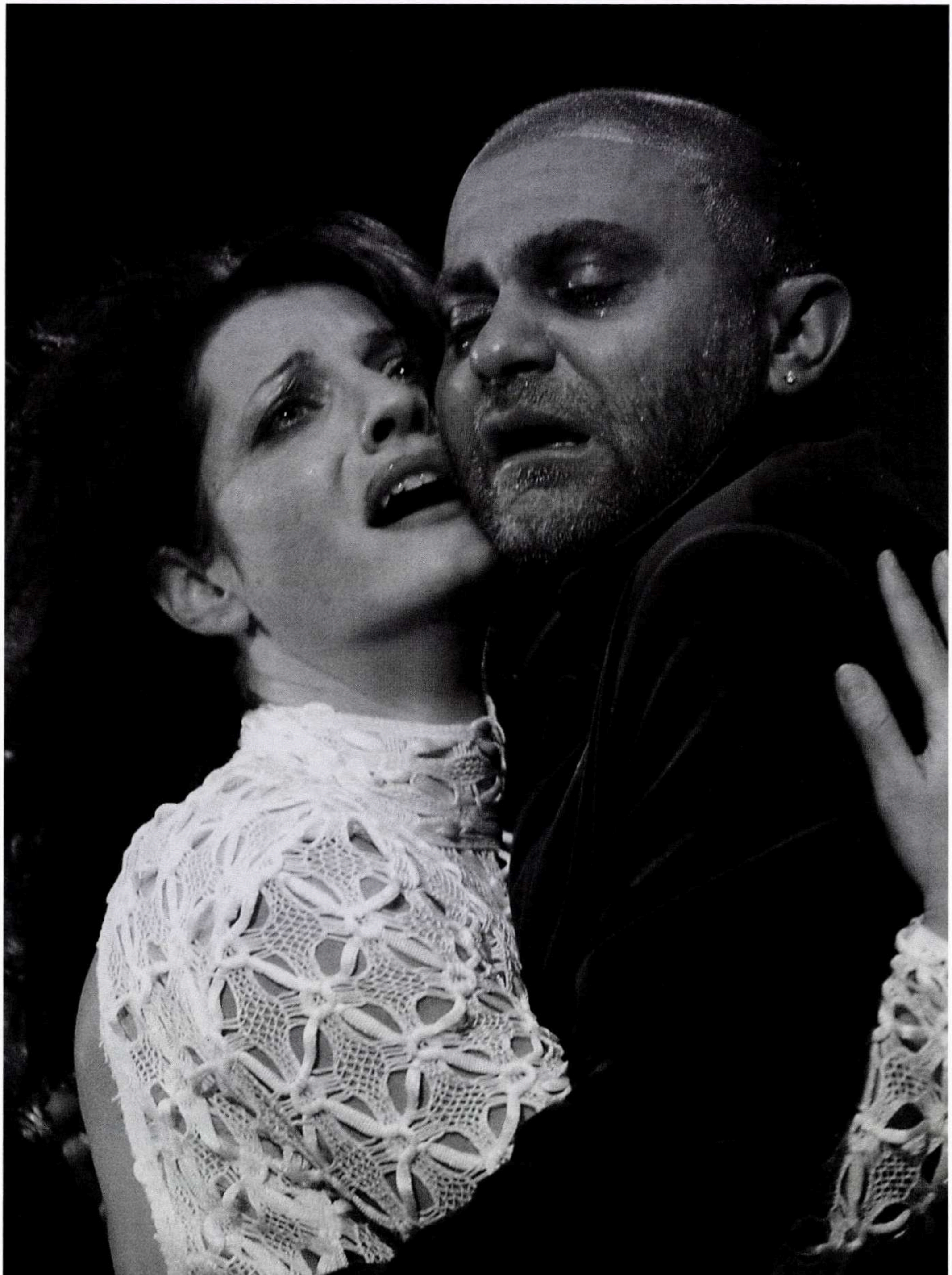
Victor MANOVICI, Cătălin URSU, Sabian BIJAN, Colin BUZOIANU, Sabina REUS şi Alina REUS în *Cum traversează Barbie criza mondială* de Mihaela Michailov

Alina REUS în *Cum traversează Barbie criza mondială* de Mihaela Michailov

Sala Teatrului Național din Timișoara

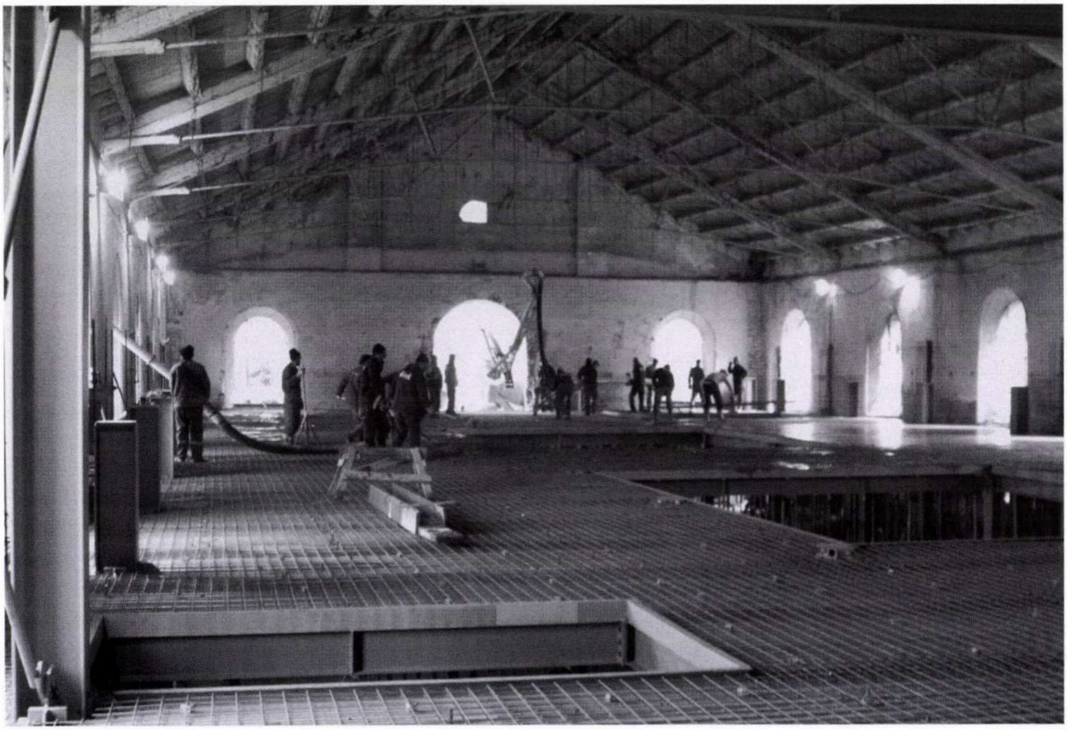
Terenul pe care va fi construită Fabrica de decoruri

Sinagoga desacralizată



Claudia IEREMIA şi Ion RIZEA în *Povestea de iarnă* de Shakespeare

Sala 2



Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

La vorbă cu VLAD MUGUR, interviu de Florica Ichim
Ursit scenei: MIHAI POPESCU de Margareta Andreescu
El, vizionarul: AURELIU MANEA
Un personaj tainic: ELIZA PETRĂCHESCU de Mihaela Tonitza-Iordache
Un cavaler fără iluzii: PETRE SAVA BĂLEANU de Constantin Paraschivescu
O viață în sute de roluri: MARGARETA BACIU de Sorina Bălănescu
Histrion de cursă lungă: GHEORGHE DINICĂ de Constantin Paraschivescu
Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – ***Jurnal. Memorii***
VASILE COSMA – Actor sub zodia Shakespeare
de Alexandru Firescu şi Constantin Gheorghiu
DAN MICU – Un destin spulberat de Doina Papp
Conversație în şase acte cu TOMPA GÁBOR, interviu de Florica Ichim
Patima pentru teatru sau VIRGINIA ITTA MARCU de Constantin Paraschivescu
GEORGE CONSTANTIN şi comedia sa umană de Florica Ichim
Cu ochii deschişi sau IRINA RĂCHIȚEANU-ŞIRIANU de Constantin Paraschivescu
IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate de Marinela Țepuş şi Andreea Dumitru
Măştile lui ALEXANDER HAUSVATER de Cristina Modreanu
Surâzător comediantul trecea: MILUȚĂ GHEORGHIU de Sorina Bălănescu
La porțile ficțiunii cu MIRCEA ANDREESCU de Constantin Paraschivescu
Actori români – societari la Comedia Franceză de Anca Costa-Foru
MARIA FILOTTI – ***Am ales teatrul***
VALERIU MOISESCU – ***Persistența memoriei***
Carte cu GINA PATRICHI de Mircea Morariu
DAN JITIANU şi bucuria comunicării de Ion Cazaban
Cu ION CARAMITRU de la Hamlet la Hamlet şi mai departe de Mircea Morariu

Seria ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu
Însemnări teatrale de Camil Petrescu (2 vol.)
Comentarii şi delimitări în teatru de Camil Petrescu (2 vol.)
Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu
Cronici teatrale de Victor Parhon
Medeea lui Andrei Şerban de Ana Maria Narti
Mănuşa prințului. Teatrul dincolo de modern de Liliana Alexandrescu
Sensuri ale corpului în dansul contemporan de Gina Şerbănescu
Rezistența prin Teatru de Dinu Kivu

Seria DRAMATURGI DE AZI

Teatru spaniol contemporan, antologie de Ioana Anghel şi Andreea Dumitru
Teatru american contemporan (Străini din toată lumea), antologie de Carol Martin şi Saviana Stănescu; ediţia românească Andreea Dumitru
Teatru portughez contemporan, antologie de Andreea Dumitru
Teatro con voz de mujer. Dos piezas de Gianina Cărbunariu y Laila Ripoll / ***Teatru cu voce de femeie***. Două piese de Gianina Cărbunariu şi Laila Ripoll ediţie bilingvă de Catalina Iliescu Gheorghiu
Jean-Luc Lagarce – *Dramaturgie*, prefaţă şi traducere de Eugenia Anca Rotescu
Samuel Beckett – *Dramaturgie*, ediţie îngrijită, traducere şi note de Anca Măniuţiu
Dramaturgi basarabeni de azi, antologie de Andreea Dumitru şi Oana Borş
Dramaturgie contemporană din Balcani, antologie de Andreea Dumitru
Valère Novarina – *L'opérette imaginaire / Opereta imaginară*, ediţie bilingvă, în româneşte de Tudor Ionescu
Teatru spaniol contemporan 2, antologie de Ioana Anghel
Dramaturgi israelieni de azi, selecţie şi traducere din limba engleză de Ada-Maria Ichim

Seria DRAMATURGIE CLASICĂ

William Shakespeare – Furtuna, traducere de Ioana Ieronim

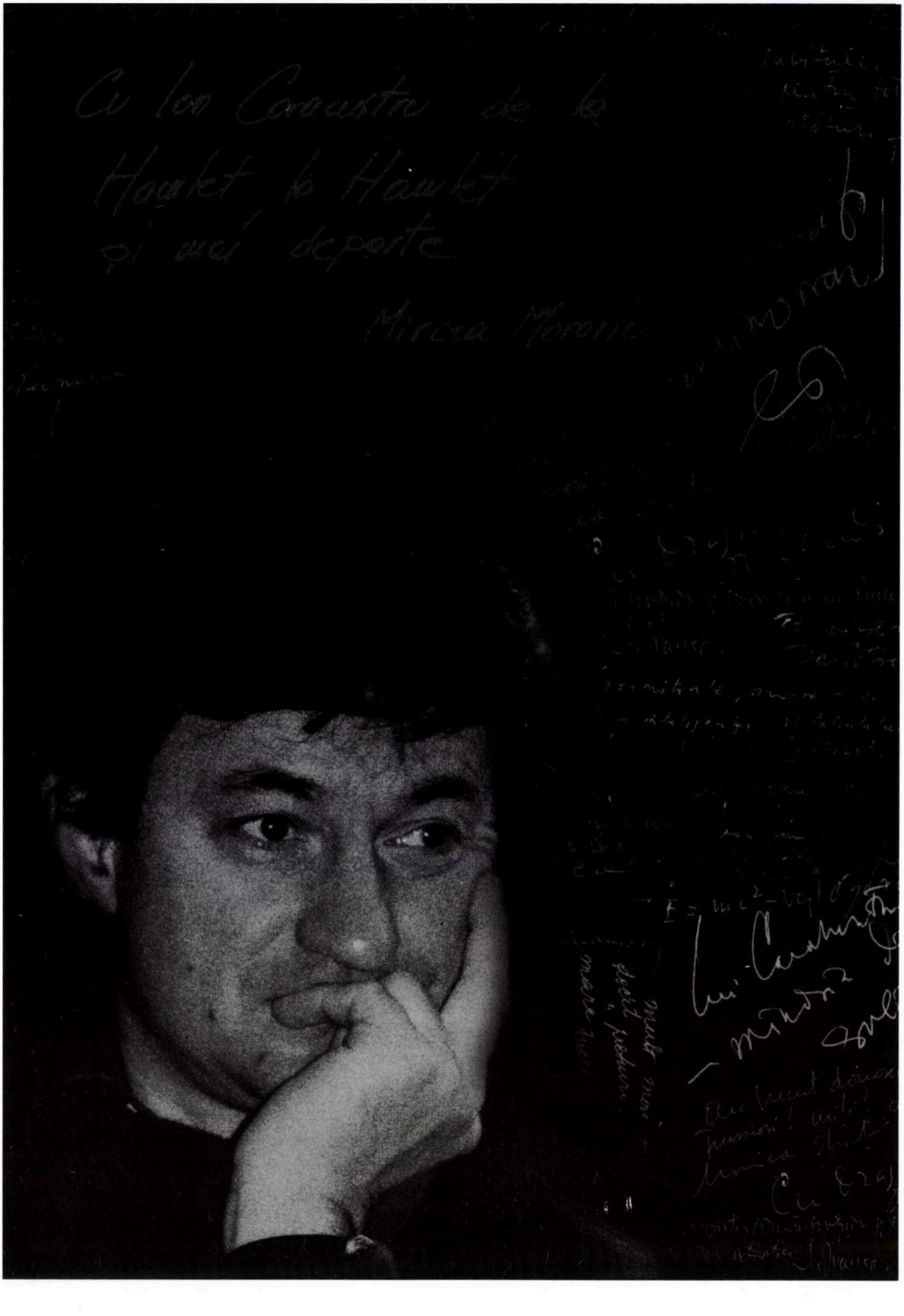
Seria „CAMIL PETRESCU"

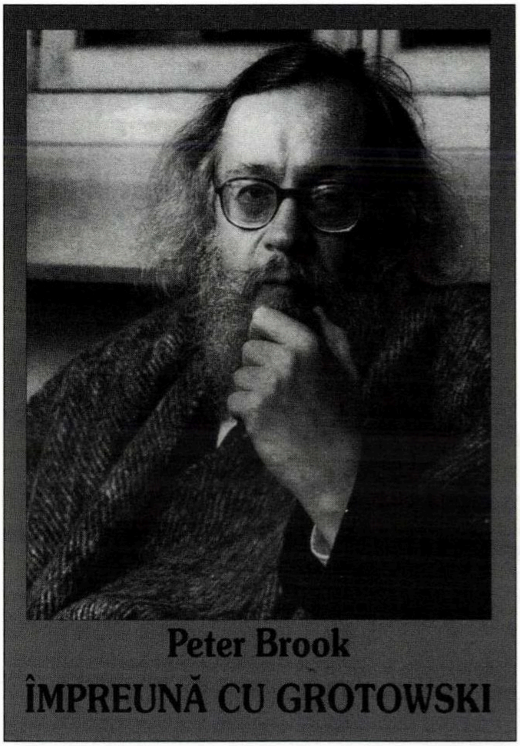
Jocul ielelor; Proză scurtă; Note zilnice

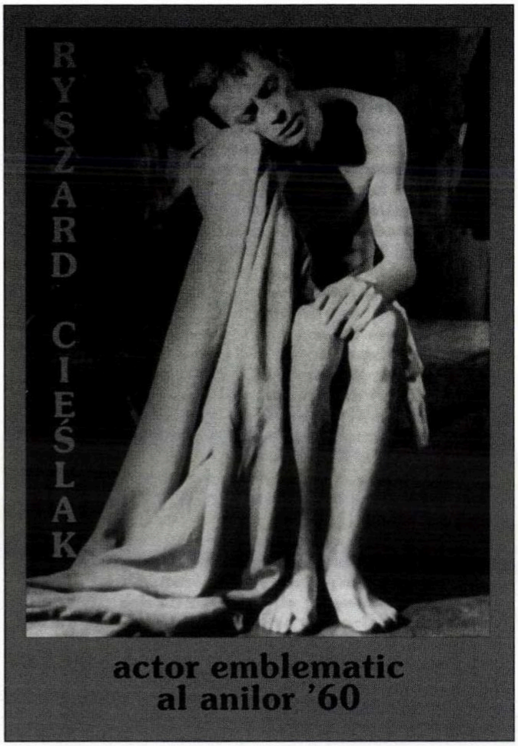
Seria MARI REGIZORI AI LUMII

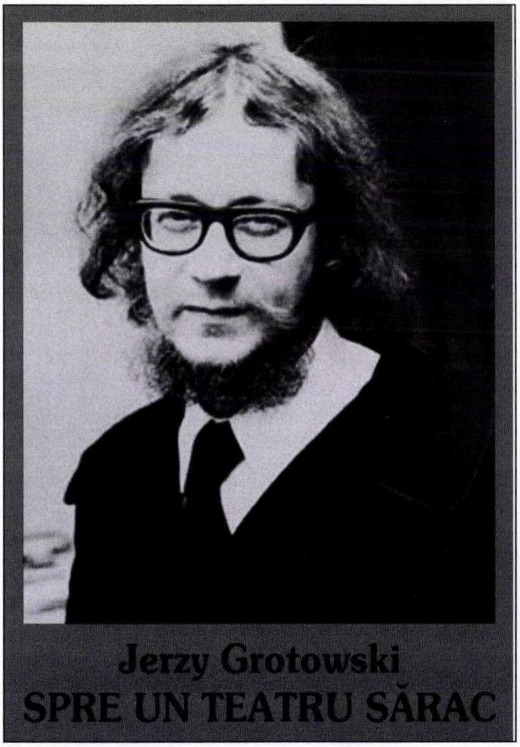
***Întâlnire cu* ROBERT WILSON**
Calea spre performanţă. Dodin şi Teatrul Malâi de Maria Şevţova
Călătorie fără sfârşit. Reflecţii şi memorii de **LEV DODIN**
Teatrul meu de **PIPPO DELBONO**
Spre un teatru sărac de **JERZY GROTOWSKI**
Ryzsard Cieślak, actor emblematic al anilor '60, volum conceput şi coordonat de George Banu
Împreună cu Grotowski. Teatrul e doar o formă de **PETER BROOK**

Cărţile pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ş.a., precum şi la telefonul redacţiei (021 326 17 76).
Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de **100 lei**, iar întregul set de cărţi apărute poate fi procurat cu **1200 lei**.
Aşadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc şi din lume, dacă vreţi să sprijiniţi apariţia revistei **TEATRUL AZI**, puteţi să vă abonaţi pentru anul 2010, prin BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 021 326 17 76 şi 0722 455 954 – Florica ICHIM, 0723 345 032 – Oana BORŞ sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU.
De asemenea, nu uitaţi că puteţi susţine dezvoltarea colecţiilor noastre de carte, direcţionând 2% din impozitul datorat statului către Fundaţia Culturală „Camil Petrescu", în acelaşi cont.
e-mail: teatrul_azi@yahoo.com; website: **www.teatrul-azi.ro**
VĂ MULŢUMIM!


Cu Ion Caramitru de la
Hamlet la Hamlet
şi mai departe
Mircea Morariu







Dramaturgi
israelieni
de azi

SUMAR

1 **FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU ÎN IMAGINI**

9 **FESTIVALURI, GALE**

București

9 *Teatrul liric în festival* de Costin Popa

16 *Eugen Ionescu în vizită la George Enescu...* de Marinela Țepuș

Brăila

18 *La aniversare* de Adrian Mihalache

21 *Puțin, dar bun!* de Ruxandra Anton

28 *Întâlniri de toamnă* de Marinela Țepuș

Galați

31 *Criza ne face inventivi!!!* de Marinela Țepuș

34 *Insectarul de vise* de Ruxandra Anton (*Labirintul Irinei – alb*, un spectacol de Eugen Făt – Teatrul Dramatic „Fani Tardini")

Gheorgheni

37 *Dincolo de cuvinte* de Daria Dimiu

Giurgiu

46 *Teatru la Dunăre* de Daria Dimiu

49 *Giurgiu: între frac și blue-jeans* de Mircea Ghițulescu

Mangalia

51 *Gala OOPS? Sau HOP?* de Nicolae Prelipceanu

55 *Se caută generație!* de Daria Dimiu

București

59 Premii

Iași

60 *Inovație și creativitate* de Ștefan Oprea

63 *E frumos în octombrie la FITCT!* de Carmen Mihalache

65 *Alain Lecucq: Teatrul de hârtie, un teatru în două dimensiuni*, interviu realizat de Oltița Cîntec

Bacău

68 *The future sounds good* de Daria Dimiu

Cluj-Napoca

73 *PUCK 2009* de Raluca Tulbure

76 *Impresii de spectator* de Iosif Herțea

79 **ANIVERSĂRI**

79 *Teatrul pentru copii „Arlechino" la 60 de ani*

83 *Hamlet și Crăcănel au 65 de ani...* de Zeno Fodor

88 *Cornel Popescu cel Tânăr* de Paul Chiribuță

90 **VEȘTI BUNE, CHIAR FOARTE BUNE**

90 **Decorare**

George Banu distins cu Meritul Cultural Național al Republicii Polone

92 **Inaugurări**

Râmnicu Vâlcea

92 *Anton Pann are casă nouă!*

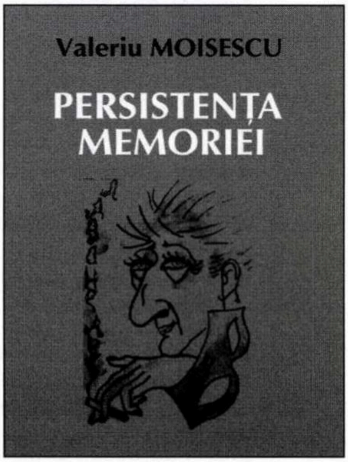
Bacău

94 *În straie noi* (Teatrul de Vară)

95 **ANUL GROTOWSKI**

95 *Grotowski și Barba: pe calea teatrului-dans.* Între teatru și dans: antrenamentul actorului grotowskian de Monique Borie

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"



101 **ANUL EUGEN IONESCU**
101 *Ambianță sonoră* de Iosif Herțea

102 **ESEURI**
102 *Ciulei, constructorul* de Ion Cazaban
117 *Oglinzile memoriei* de Mircea Morariu
123 *Ce e de făcut cu Teleghin? (studiu de personaj)* de Călin Ciobotari

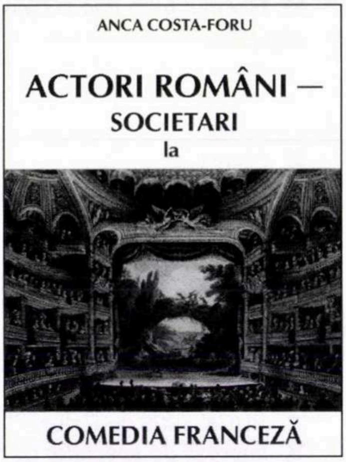
131 **PRAFUL DE PE SCÂNDURĂ**
131 *Asociația actorilor profesioniști din România* de Theodor-Cristian Popescu

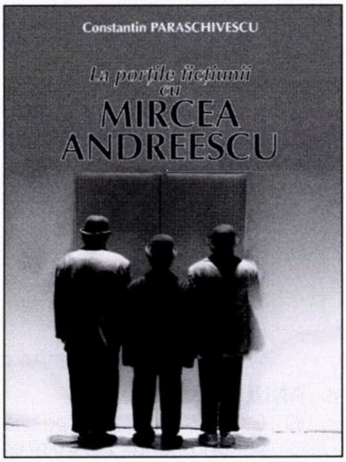
133 **MEMORIA TEATRULUI**
133 *Vasile Enescu, regizor al cuvintelor* de Claudia Dimiu
142 *Lilly Bulandra despre Actor și arta lui* de Nicolae Havriliuc

146 **INTERVIURI**
146 *Depănând amintiri cu LIA KÖNIG*, interviu realizat de Anca Mocanu
154 VLAD ZAMFIRESCU: *„Cred că în momentul în care consideri că nu mai ai nimic de învățat, ești mort ca artist“*, interviu realizat de Mirela Sandu
163 VLAICU GOLCEA: *„Nu colaborez decât cu oameni care îmi plac și cu care comunic foarte bine“*, interviu realizat de Veronica Plăcintescu
168 DAN VASILE: *„Cu același cuțit poți omorî un om... sau poți tăia anafura“*, interviu realizat de Anca Bica-Bălălău
173 ANDREA TOKAI: *„Teatrul nu trebuie inventat, teatrul există!“*, interviu realizat de Daniela Magiaru

180 **SPECTACOLE**
180 *Strigătul și furia sau „Turandot“ după Carlo Gozzi* de Nicolae Prelipceanu (*Turandot* după Carlo Gozzi – Teatrul Național „Radu Stanca“ din Sibiu)
182 *„Religie“ și metodă în „Turandot“* de Ion Parhon (*Turandot* după Carlo Gozzi – Teatrul Național „Radu Stanca“ din Sibiu)
186 *Spectacolul-miracol* de Mircea Morariu (*Breaking the Waves sau Viața binecuvântată a lui Bess*, adaptare scenică de Sanda Anastasof după un scenariu de Lars von Trier – Teatrul Național „Radu Stanca“ din Sibiu)
189 *Spărgând valurile cu Radu-Alexandru Nica* de Nicolae Prelipceanu (*Breaking the Waves sau Viața binecuvântată a lui Bess*, adaptare scenică de Sanda Anastasof după un scenariu de Lars von Trier – Teatrul Național „Radu Stanca“ din Sibiu)
192 *Diana Fufezan, doar o actriță versatilă?* de Veronica Plăcintescu (*Oscar și Buni Roz* de Eric Emmanuel Schmitt; *Breaking the Waves sau Viața binecuvântată a lui Bess*, adaptare scenică de Sanda Anastasof după un scenariu de Lars von Trier; *Femeia țintă și cei 10 amanți* de Matei Vișniec – Teatrul Național „Radu Stanca“ din Sibiu)
195 *Mulțumesc!* de Mihai Lungeanu (*Pyramus & Thisbe 4 you* de William Shakespeare – Teatrul Odeon, București)
198 *Teatru ca pe vremuri* de Nicolae Prelipceanu (*Toți fiii mei* de Arthur Miller – Teatrul Național, București)
201 *Cedant arma togae* de Adrian Mihalache (*Toți fiii mei* de Arthur Miller – Teatrul Național, București)
205 *Emo(lière)* de Adrian Mihalache (*Tartuffe* de Molière – Teatrul Național „I.L. Caragiale“ din București)
207 *Povestea care se schimbă de fiecare dată când e spusă* de Natalia Stancu (*Odyseia* după Homer – Teatrul Național „Marin Sorescu“, Craiova)

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“





212 *Pollyanna şi Scarlett O'Hara* de Adrian Mihalache (*Miss Daisy şi şoferul ei* de Alfred Uhry – Teatrul Evreiesc de Stat, Bucureşti)
215 *Teatru pentru toţi la Evreiesc – „Miss Daisy şi şoferul ei"* de Nicolae Prelipceanu (*Miss Daisy şi şoferul ei* de Alfred Uhry – Teatrul Evreiesc de Stat, Bucureşti)
217 *„Dumnezeul de a doua zi" la Teatrul ACT* de Nicolae Prelipceanu (*Dumnezeul de a doua zi* de Mimi Brănescu – Teatrul ACT)
219 *Goldoni cu amintiri mafiote* de Nicolae Prelipceanu (*Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni – Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad)
220 *Un Goldoni vesel* de Mircea Morariu (*Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni – Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad)
223 *Inamiciţii* de Mircea Morariu (*Dansez pentru nimeni* de Ştefan Caraman – Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad)
224 *Mai mult decât un masterat* de Marinela Ţepuş (*Domnişoara Iulia* de August Strindberg – Teatrul de Comedie şi Asociaţia Culturală „Tam-Tam", Bucureşti)
226 *Agonie fără extaz* de Adrian Mihalache (*Hotelul dintre lumi* de Eric-Emmanuel Schmitt – Teatrul Mic din Bucureşti)
228 *Cum trebuie reluată o piesă uitată* de Adrian Mihalache (*Fantoma, dragostea mea!* după *Blithe Spirit* de Noel Coward – Teatrul Metropolis din Bucureşti)
230 *Bunăvoinţa necunoscuţilor* de Adrian Mihalache (*Un tramvai numit dorinţă* de Tennessee Williams – Teatrul „Tony Bulandra" din Târgovişte)
232 *Toamna teatrală la Botoşani* de Ştefan Oprea
234 *„...un om care rămâne acolo unde e..." – Herr Paul* de Crenguţa Manea (*Herr Paul* de Tankred Dorst – Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ)
236 *Focşani: Deschidere de stagiune* de Mircea Ghiţulescu (*Tache, Ianke şi Cadâr* de Victor Ion Popa – Teatrul Municipal „Mr. Gh. Pastia" din Focşani)
238 *Comedie în doi sau când întunericul se crapă* de Nicolae Havriliuc (*Nişte dintr-ăştia* de Iulian Postelnicu – Teatrul Municipal „Mr. Gh. Pastia" din Focşani)
239 *Pactul între două teatre* de Ion Jurca Rovina (*Goethe_Lenau_Faust. Explorarea unui mit,* coproducţie a Teatrului German de Stat, Timişoara şi a Teatrului de Stat din Bruchsal, Germania)
241 *Cu energie proaspătă şi vervă spirituală* de Carmen Mihalache (*Romanţioşii* de Edmond Rostand – UNATC, Bucureşti)
242 *Oroarea cotidianului* de Constanţa Popa (*Şefele* de Werner Schwab – Teatrul „Eugène Ionesco", Chişinău)
244 *A lătra sau a nu lătra* de Cornelia Donţu (*Câinele poet* de Irina Nechit – Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Chişinău)
246 *Zilele Culturii Israeliene* (*Ziua Iertării* de Hanna Azoulay-Hasfari, spectacol-lectură – Teatrul Odeon în colaborare cu Fundaţia Culturală „Camil Petrescu")

249 **CARTEA DE TEATRU**
249 *Metteur en page* de Constantin Paraschivescu (*Regizor* de Dinu Cernescu)
251 *Cuvinte potrivite cu duh* de Constantin Paraschivescu (*Carte cu artişti şi civili* de Alexandru D. Lungu)
254 *La şuetă cu domnul Sebi* de Constantin Paraschivescu (*Arhivarul clipei* de Eusebiu Ştefănescu)
255 *1113 dramaturgi* de Ion Cazaban (*Istoria literaturii române. Dramaturgia* de Mircea Ghiţulescu)

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 11–12 / 2009
Tel.: 021 326 17 76
teatrul_azi@yahoo.com
oanabors@hotmail.com
ichim@dial.kappa.ro

Redactor-şef: FLORICA ICHIM

Echipa redacţională:
Oana BORŞ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Irina IONESCU
Daria DIMIU
Liana ORNEA

ISSN 1220-4676

259 *Calapodul* de Mircea Morariu (*Opere cumplite – volumul unu* de Florin Piersic jr.)
261 *Transferuri teatrale* de Crenguța Manea (*Teatru cu voce de femeie, două piese de Gianina Cărbunariu și Laila Ripoll*)
263 *Ariane Mnouchkine și cele câteva minute de teatru* de Alexandru Ștefan (*Întâlniri cu Ariane Mnouchkine* de Josette Féral)
265 *Corp și poezie* de Alexandru Ștefan (*Corpul poetic, o pedagogie a creației teatrale* de Jacques Lecoq)

268 **NE-AU VIZITAT**
268 *Actori francezi, pe scena bucureșteană* de Mariana Ciolan (*Music-hall* de Jean-Luc Lagarce la Odeon)
271 *Vedeta* de Adrian Mihalache (Fanny Ardant în *Music-hall* de Jean-Luc Lagarce)
273 *Cealaltă față a lui Yoshi Oida* de Anca Hațiegan
276 *De la Viena la București* (Teatrul Vienez de Copii)

277 **NOI ÎN LUME**
277 *De la Purcărete la Purcărete. Rememorăm* de Emil Boroghină
282 *Un festival pentru „Faust": Edinburgh, 18–22 august 2009* de Andreea Dumitru
296 *La Avignon în off*
298 *Academia itinerantă „Andrei Șerban"*
300 *„Cumnata lui Pantagruel" premiată*
300 *„Revizorul" la reprezentația cu nr. 100*
301 *Teatrul de Cameră din Arad, premieră la Pécs* (*Caii la fereastră* de Matei Vișniec)

303 **DIN LUME**
303 *Jan Lauwers: „Improvizațiile nu-și au locul în spectacolele noastre"*, interviu de Irina Wolf
305 *Eu exist, dar cine sunt eu?* de Irina Wolf (*The Lobster Shop / Magazinul homarului* de Jan Lauwers – Burgtheater, Viena)

Edinburgh – Fringe 2009
307 *Tomek Borkowy: „Fringe-ul a fost întotdeauna anarhic și niciodată «maniabil»"*, interviu realizat de Andreea Dumitru

Festivalul „Teatro a corte", Torino
312 *„Teatro a corte", un festival estival substanțial* de Doina Papp

Festivalul Internațional de Teatru, Lyon
315 *Oare ororile nasc războaie sau războaiele nasc orori?* de Elisabeta Pop
318 *În căutare de urme și umbre* de Raluca Tulbure (Pe meleaguri shakespeariene)
322 *Veneția la persoana întâi* de Crenguța Manea
324 *Anotimpurile orașului* de Adina Bardaș (Sezon teatral la Toronto)

327 **INFO UNITER**
332 **Început de stagiune la Teatrul „George Ciprian" din Buzău**
334 **Teatrul Național Timișoara: Conchista teatrală** de Codruța Popov

Coperta I: Regizorul ***Silviu PURCĂRETE***. Foto: Mihaela Marin
Coperta IV: Compozitorul ***Vlaicu GOLCEA***

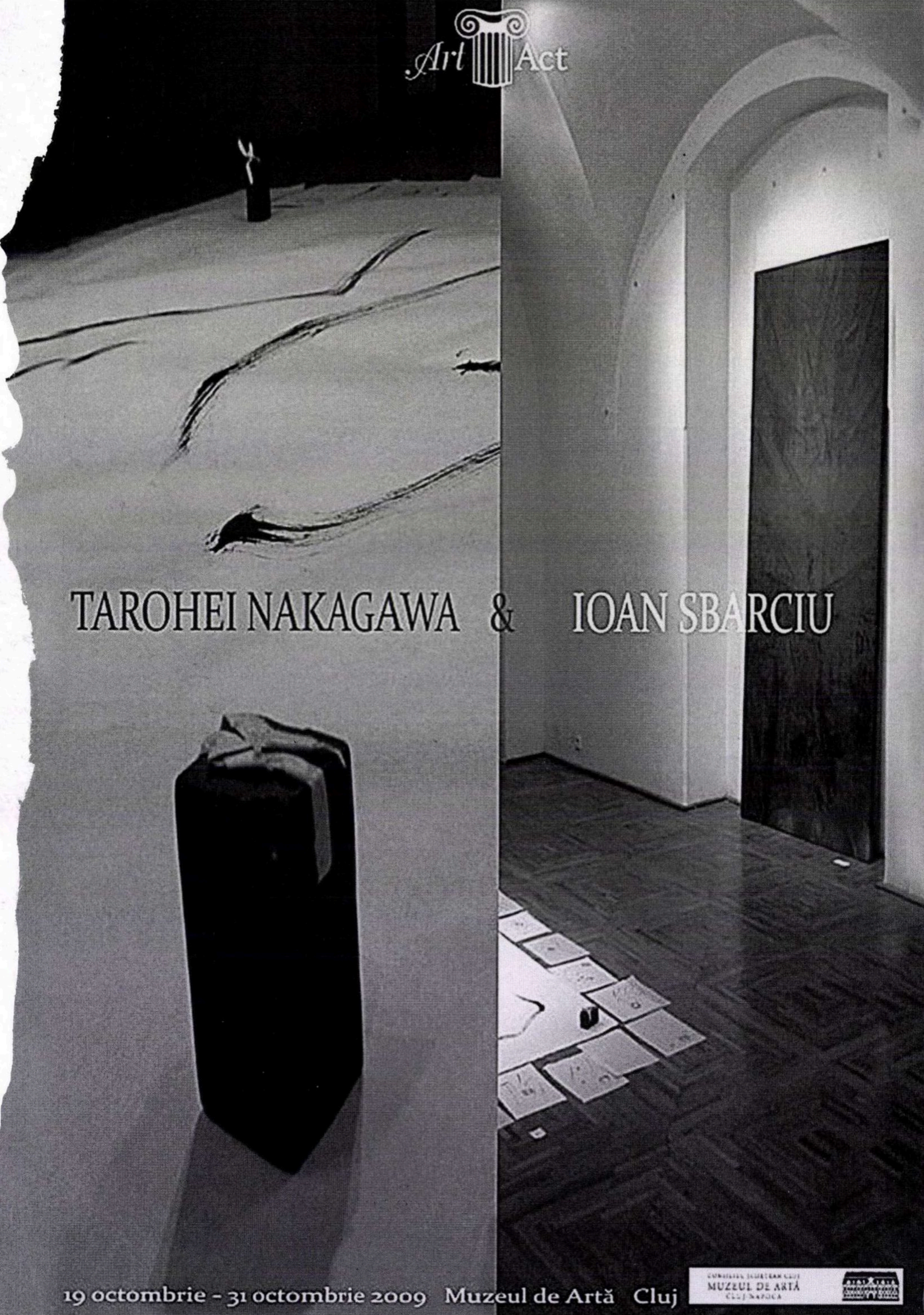
Revistă editată de
FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU"
cu sprijinul UNITER

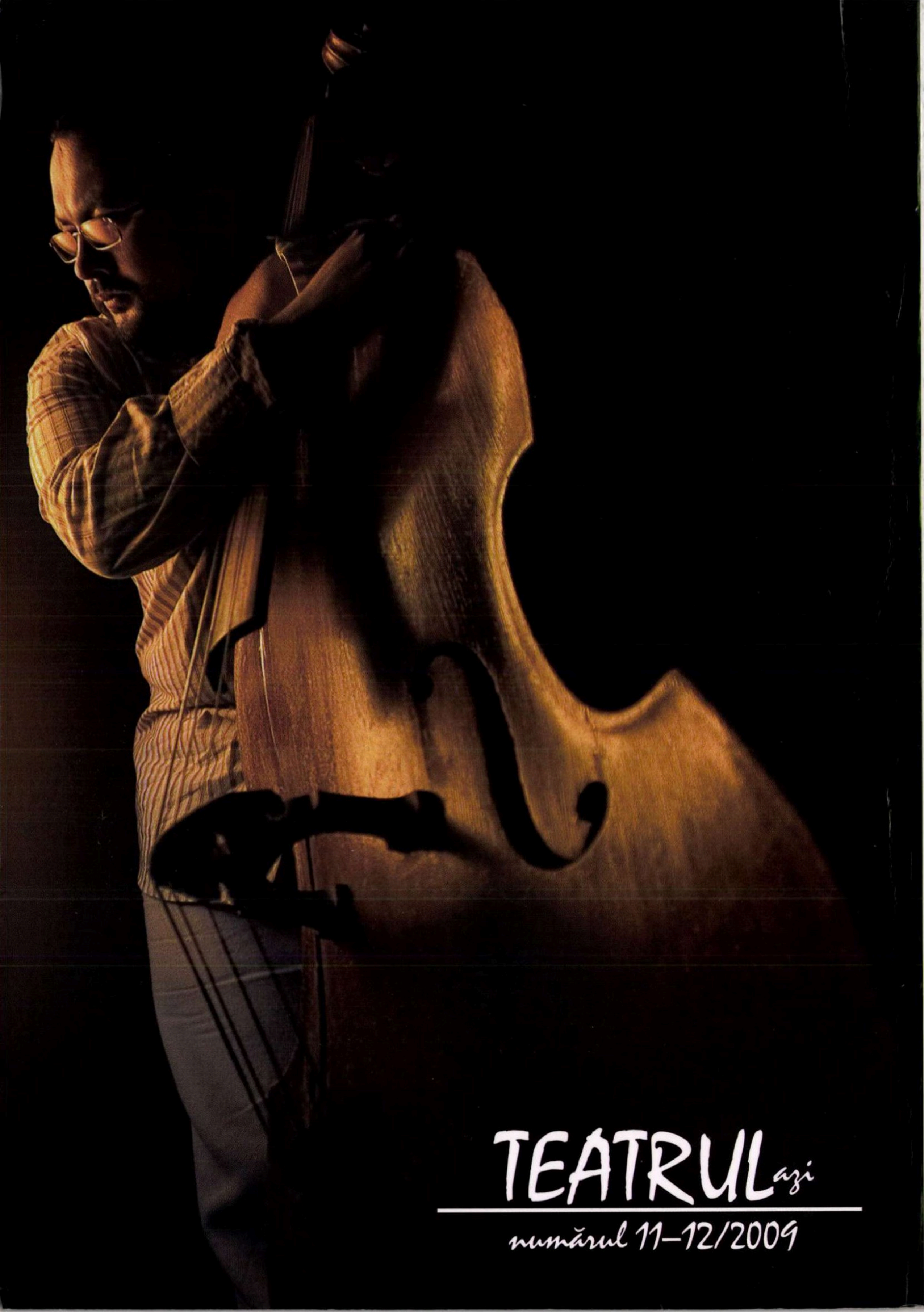
Machetare:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH

Biblioteca Județeană MUREȘ TÂRGU MUREȘ


Art Act
TAROHEI NAKAGAWA & IOAN SBARCIU
19 octombrie - 31 octombrie 2009 Muzeul de Artă Cluj
MUZEUL DE ARTĂ



TEATRUL azi

numărul 11–12/2009